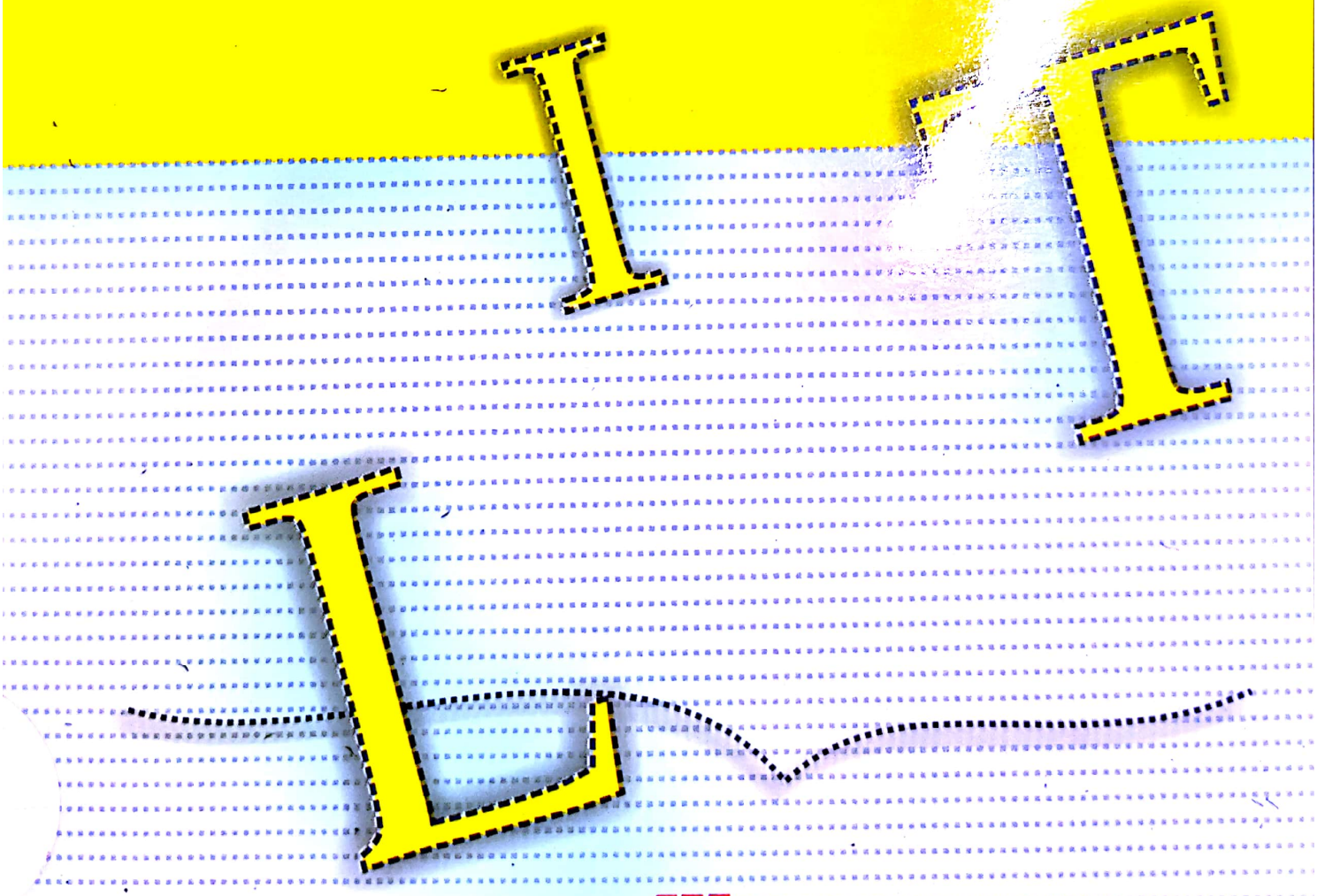
III 31142

Gabriela Duda

# INTRODUCERE ÎN TEORIA LITERATURII

82.0
D87

Ediția a II-a



ALL

Scanned with OKEN Scanner

Gabriela Duda
**INTRODUCERE ÎN TEORIA LITERATURII**
Copyright © Gabriela Duda, 1998, 2006

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**DUDA, Gabriela**
**Introducere în teoria literaturii**/ Gabriela Duda - Ed. a 3-a, rev. - București : ALL Educațional, 2006
Bibliogr.
Index
ISBN (10) 973-684-648-2; ISBN (13) 978-973-684-648-9

82,09(075,8)

Toate drepturile rezervate Editurii **ALL EDUCAȚIONAL**.
Nici o parte din acest volum nu poate fi copiată
fără permisiunea scrisă a Editurii **ALL EDUCAȚIONAL**.
Drepturile de distribuție în străinătate aparțin în exclusivitate editurii.
All rights reserved.
The distribution of this book outside Romania, without the written permission of **ALL EDUCAȚIONAL**, is strictly prohibited.

Copyright © 2006 by **ALL EDUCAȚIONAL**.

Editura **ALL EDUCAȚIONAL**: Bd. Constructorilor nr. 20A,
sector 6, cod 061317 – București
Tel.: 402 26 00
Fax: 402 26 10

Departamentul distribuție: Tel.: 402 26 34
Comenzi la: comenzi@all.ro
www.all.ro

Redactor: E. Tomescu
Design copertă: Alexandru Novac

Scanned with OKEN Scanner

Gabriela Duda

# INTRODUCERE ÎN TEORIA LITERATURII

Scanned with OKEN Scanner

# INTRODUCERE

## DE CE ESTE NECESAR STUDIUL SISTEMATIC AL LITERATURII

Literatura constituie o componentă esențială a patrimoniului nostru cultural. Ea asimilează și, oricât de nepotrivit ar fi termenul, ***sistematizează*** prin mijlocirea cuvântului o experiență de cunoaștere, ca formă de manifestare a spiritului creator. O astfel de afirmație, așezată în deschiderea unei lungi discuții despre natura și destinul literaturii, ar putea părea peremptorie, dacă nu m-aș grăbi să adaug că ea exprimă deopotrivă cristalizarea în timp a convingerii profunde cu privire la ***centralitatea indirectă*** a literaturii și intenția polemică față de acele voci care, cu uneori strălucite, vor să acrediteze ideea marginalității ei constitutive[1] și chiar pe cea a lipsei de specificitate în raport cu alte forme de manifestare a creativității culturale. Contestând, nu fără temei, ideea că granițele literaturii sunt mai totdeauna trasate în funcție de valorile stabile în timp – de canonul literar –, autorul unei cunoscute introduceri în teoria literaturii forțează totuși concluzia, afirmând absența limitelor literaturii în raport cu alte practici scripturale: „sugestia că «literatura» reprezintă un tip de scriere extrem de valorizat este clarificatoare. Dar ea are neîndoielnic o consecință nimicitoare. Orice poate fi literatură și orice lucru, invariabil și neîndoielnic, care este privit ca literatură – Shakespeare, de exemplu – poate înceta să mai fie literatură. Credința că studiul literaturii este studiul unei entități stabile, bine definite, așa cum entomologia este studiul insectelor, poate fi abandonată ca o himeră. Unele feluri de ficțiune sunt literatură, iar altele nu; o anumită literatură este ficțională, iar alta nu; o anumită literatură este din punct de vedere verbal autoscopică, în timp ce o anumită retorică, extrem de cizelată, nu este literatură. Privită ca set de opere de valoare certă și invariabilă, deosebite prin anumite proprietăți inerent împărtășite, literatura nu există"[2].

---

1 Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p. XII.

2 Terry Eagleton, *Theory of Literature: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 10 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că frontierele literaturii își schimbă din timp în timp conturul este o realitate de ordinul evidenței: dar schimbarea la chip a literaturii nu s-a realizat (iar acest lucru poate fi susținut cu nenumărate exemple) atât prin abandonarea vechilor forme, cât prin adăugarea unor forme noi – fie nefictionale, fie aparținând „literatura de consum" etc. Această realitate sugerează ideea că, cel puțin în epoca pe care o traversăm, configurația literaturii se schimbă mai curând prin invadarea ei de scrieri, socotite altădată periferice, decât prin restrângere. De asemenea, faptul că unele forme literare aparținând trecutului (îndepărtat) nu mai sunt vii în practica scriitoricească din zilele noastre nu înseamnă că ele nu există stocate în memoria culturală a umanității și că nu pot fi, oricând, resuscitate. Raționamentul lui Terry Eagleton nu-și află jus-tificare decât dacă socotim în mod eronat istoria literaturii ca parte a istoriei globale, ceea ce nu este totuși cu putință. Nici o comunitate culturală nu se mai poate întoarce astăzi la modul de producție feudal, dar ea poate oricând revitaliza, în ordine artistică, forme literare aparținând trecutului și, prin aceasta, operele concrete ce susțin acele forme. Este, de fapt, ceea ce se întâmplă curent.

Diminuarea (aparentă) a interesului pentru literatură (mai ales pentru literatura de ficțiune), în contextul hegemoniei audiovizualului, și imposibilitatea de a trasa granițele precise ale literaturii nu furnizează temeiuri suficiente pentru asemenea judecăți pesimiste. De aceea, în paginile ce vor urma, literatura va fi privită ca un produs spiritual cu existență certă, fără de care ființa omenească nu ar putea să se definească pe sine până la capăt. Celor care mai pun sub semnul îndoielii existența și realitatea literaturii din perspectiva socialului, a politicului sau a economicului aș putea să le răspund, făcând ecou la o temă aristotelică celebră, că există un temei ***antropologic*** al realității literaturii, mult mai important decât oricare altul ce ar putea fi evocat în această discuție. La un asemenea temei ar trebui, probabil, raportate atât natura, cât și funcțiile literaturii.

Afirmația lui R.Wellek și A.Warren, autorii unui tratat de teoria literaturii, de notorietate la jumătatea secolului nostru – „Funcția ei principală [a literaturii] este fidelitatea față de propria ei natură"[3] – pare să fi fost făcută anume pentru a justifica demersul (discret) formalist pe care îl propun. Dar realitatea acestei arte, polimorfismul ei, existența unor largi spații care aparțin deopotrivă literarului și nonliterarului desfid proiectul formalist: în anumite momente ale istoriei sale, literatura – poezia mai ales – poate nutri iluzia că există în sine și pentru sine, dar această iluzie nu poate fi proiectată asupra ansamblului manifestărilor literare. De altfel, afirmația teoreticienilor

3 Rene Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniș, Editura pentru literatura universală, București, 1967, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

americani se potrivește oricărei alte arte, ba chiar și altor manifestări ale spiritului creator, care nu sunt nepărat de natură artistică: tuturora le este comună această cerință fundamentală de a rămâne fidele față de propria lor natură, ceea ce traduce, în ultimă instanță, acțiunea unui principiu de coerență și consistență, fără de care activitatea creatoare nu ar putea exista.

Încă din Antichitate, literatura a fost însoțită de un lung cortegiu de scrieri, ce și-au luat drept obiect de studiu explicarea literaturii înseși. Fie că aveau un caracter descriptiv sau normativ, fie că erau rezultatul contactului empiric cu opera literară, generând comentariul de lectură sau filologic, acele scrieri au urmat din umbră evoluția fenomenului literar și au dublat în toate sinuozitățile sale, mișcarea acestuia. Un asemenea fapt a făcut posibilă, la un moment dat, apariția unei categorii, eterogenă de altfel, de învățați care s-au specializat în studiul literaturii.Ținând seama de anvergura acestei activități, care, astăzi cel puțin, pare să o copleșească pe cea a scriitorilor înșiși, ar putea fi dat cu ușurință un răspuns afirmativ global la întrebarea dacă studiul sistematic al literaturii reprezintă o necesitate, dar găsirea argumentelor care să întemeieze un asemenea răspuns ar constitui o operație mult mai delicată.

Punându-și o întrebare asemănătoare, Wellek și Warren afirmă dintru început că ***literatura înseamnă mai ales o activitate creatoare, iar studiul literaturii, dacă nu o știință, cel puțin o activitate de cunoaștere și erudiție***[4]: ar părea că, deopotrivă forme ale manifestării spiritului, creația (artistică cel puțin) și cunoașterea/erudiția se opun una alteia. Opoziția s-a fixat printr-o prejudecată bine înrădăcinată în conștiința culturală modernă, potrivit căreia învățatul era identificat cu interpretul literaturii, cu savantul-prizonier al științei sale filologice, iar scriitorul, după un model derivat din Platon, cu poetul posedat de Muze. Nu numai că activitatea unor artiști-critici ilustri (Coleridge, Ch. Baudelaire, T.S.Eliot) infirmă opoziția, dar ea și distorsionează modul de a privi cele două forme de activitate.

Există opere literare a căror bogăție îl copleșește pe cititor, creându-i sentimentul că se află înaintea unor lumi ce au tot atâta consistență ca și lumea reală în care trăiește. Așa sunt, în pofida vechimii lor și a deosebirilor de mentalitate, poemele homerice, *Iliada* și *Odiseea*, dar și alte creații epice în versuri, aflate la originea unor mari literaturi (*Cântecul Niebelungilor, Cântecul lui Roland, Ghilgameș* etc). Dincolo de valoarea literară intrinsecă, asemenea scrieri au însemnat pentru omul modern sursa autentică de cunoaștere a unor civilizații și mentalități, a unor modele fundamentale de viziune asupra condiției umane. Ne putem cu greu închipui ce ar fi însemnat pentru omul modern ca *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri să nu fi fost

4 R. Wellek și A. Warren, op. cit., p.37

Scanned with OKEN Scanner

scrisă sau să nu fi ajuns până la noi. Există nenumărate alte scrieri filozofice, religioase sau chiar literare, care ne-au parvenit din acea epocă și care vorbesc despre condiția omului medieval de la începutul secolului al XIV-lea, despre orizontul lui spiritual și existențial. Dar nici o altă scriere a acelor timpuri nu mărturisește ca *Divina Comedie* puterea de cuprindere a lumii lăuntrice a omului religios medieval. Fără o asemenea operă omenirea ar fi fost, fără îndoială, cu mult mai săracă.

Dacă am accepta opoziția, în termeni stricți, (iar nu distincția) dintre creație și interpretarea / comentarea creației ar însemna să acceptăm și o prejudecată ale cărei origini glorioase urcă până la *Republica* lui Platon: literatura ar reprezenta doar un șir de fantasme, o gratuitate fără relevanță pentru cunoaștere, deoarece nu există decât într-un imperiu al neadevărului și al umbrelor. Or, fie și numai pentru faptul că, asemeni oricărei alte forme de manifestare a spiritului creator, literatura implică indirect un orizont al cunoașterii, înțeleasă în termenii cei mai generali, ea se cere suspusă unei interpretări permanente și unei examinări sistematice.

Tensiunea pe care R.Wellek și A.Warren o descoperă la nivelul definirii globale a celor două concepte, literatura și studiul literaturii, se prelungește și la nivelul opoziției dintre limbajul literaturii și limbajul disciplinelor care studiază literatura. Limbajul studiilor literare este nevoit să se supună cerințelor de raționalitate și claritate, chiar dacă opera literară pe care o examinează este irațională, chiar dacă aceasta sfidează regulile gramaticale sau tiparele verbale cel mai adânc înrădăcinate, ce mediază percepția colectivă a realității. Deși poeziile lui Mallarmé propun, între altele utilizarea nemaiîntâlnită până la el – a sintaxei limbii franceze, utilizare generatoare de ambiguități enigmatice, greu de limpezit la lectură, efortul interpretativ al comentatorilor poetului trebuie condus în termeni raționali, care să orienteze lectura mai cu seamă în direcția dezambiguizării structurilor verbale problematice. Între **limbajul-obiect** al literaturii și **metalimbajul** disciplinelor ce studiază literatura există o **disparitate constitutivă**. James Joyce și-a putut permite libertatea de a scrie un roman – *Veghea lui Finnegan* – cu dorința mărturisită într-un interviu de a pune la încercare perspicacitatea, intuiția și chiar răbdarea generațiilor viitoare de cititori[5]. Dar criticii sunt obligați să traducă „ce a vrut să spună scriitorul" într-un discurs, care să medieze înțelegerea și pentru alte categorii de cititori mai puțin avizați: de aceea, ei nu pot transgresa, într-o asemenea operație esențială de comunicare cu semenii, regulile minime a eficienței comunicării.

---

5 Citind o biografie a lui Joyce, Mircea Eliade notează cu stupefacție în *Jurnal* (vol. I, București, Humanitas, 1993, p. 574) această mărturisire a romancierului în legătură cu *Finnegan's Wake*, trădând cinism și ingenuitate: „Ceea ce-i cer cititorului meu este să-și consacre întreaga viață ca să mă citească."

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, medierea înfăptuită de criticul/specialistul în literatură între operă și cititorul obișnuit furnizează unul dintre principalele argumente pentru a susține necesitatea studiului sistematic al literaturii. Existența unei categorii de cititori performanți deține un rol incontestabil în orientarea opțiunilor de lectură, în impunerea valorilor literare, în stabilirea ierarhiilor și, nu în ultimul rând, în sistematizarea cunoștințelor despre faptele literare. De aceea, față de literatură, studiul literaturii nu poate fi considerat parazitar, chiar dacă el reprezintă față de aceasta o activitate derivată, secundă.

Necesitatea de a reflecta sistematic asupra literaturii nu a apărut întotdeauna drept o evidență. La cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, când critica literară a fost dominată – sub influența marelui estetician italian Benedetto Croce – de ***impresionism***, atitudinea față de studiul literaturii, cel puțin față de aspectele ei esențiale „morfologia" operei și limbajul literar a fost mai curând negativă. Nici istoria literaturii nu a fost ocolită de asemenea contestări, atunci când s-a văzut respinsă o dată cu întreaga mișcare pozitivistă, dominantă în cercetarea umanistă spre sfârșitul secolului al XIX-lea, mișcare filozofică și metodologică, ce inspirase lucrări limitate doar la înregistrarea faptelor, fără a încerca și interpretarea lor. Impresionismul critic și îndoielile privitoare la studiul „științific" al literaturii au pătruns sub forme destul de tranșante și în critica și estetica literară românească, în primul rând prin întâmpinările lui G. Călinescu, adept, în anii săi de formație, al croceanismului.

Premisa care întemeiază un asemenea refuz este aceea că literatura se sustrage unei cunoașteri sistematice, câtă vreme aceasta se apleacă doar asupra fenomenelor repetabile. Or, opera literară constituie – nu numai sub specia capodoperei – un fenomen irepetabil, ceea ce face ca raporturile pe care le întreținem cu ea să fie pur individuale și, ca atare, nesistematice. Cunoașterea rezultată dintr-un asemenea raport nu ar fi, așadar, susceptibilă de conceptualizare. Tot ce am putea afla despre literatură s-ar rezuma la aspectele extrinseci esenței sale: date privitoare la contextul elaborării sau la autor, la receptarea contemporană sau ulterioară operei, la climatul cultural și literar care a generat-o. Din alt punct de vedere, dacă subiectul unei piese, al unei nuvele sau al unui roman poate fi nu numai povestit, dar și desfăcut în articulațiile lui, în așa fel încât această operație să-i creeze celui care o iluzia că atinge miezul ireductibil al operei literare, nu așa se petrec lucrurile cu poezia lirică, în general rezistentă la orice tip de parafrază, refractară la discursul de tipul „este vorba despre...", atâta timp cât „ideea" care îi conferă substanță este, cel mai adesea, vagă ori de o banalitate patentă. Așadar, poate fi literatura sistematizată și descrisă cu ajutorul unui discurs care propune omologia dintre operă și alternativele ei interpretative? Supusă unui

Scanned with OKEN Scanner

asemenea demers nu apare ea sărăcită? Cum poate fi epuizată într-un discurs rațional, în esență explicativ, bogăția de semnificații din lirica lui T. S. Eliot sau G. M. Hopkins? Și, mai ales – iar aceasta constituie principala întrebare la care paginile ce urmează se vor strădui să răspundă – de ce este nevoie de asemenea discursuri care ***să dubleze existența literaturii***?

Cei care și-au manifestat scepticismul în legătură cu posibilitatea de a cunoaște sistematic fenomenul literar au afirmat, în schimb, posibilitatea și chiar necesitatea ca arta să fie ***apreciată***, ***evaluată***: aceasta se reduce, în cele din urmă, la a vorbi despre literatură doar în termenii judecății de gust: putem, așadar, spune despre opera literară, în general despre opera de artă, că ea ne place, că ne displace și, eventual, care sunt elementele de conținut și de expresie ce susțin o asemenea judecată. În acest fel, contactul cu opera literară se epuizează într-un discurs a cărui subiectivitate este dincolo de orice îndoială. Desigur, dacă ar fi să împingem raționamentul la infinit, fiecare lectură/interpretare a operei literare este unică, pentru că există tot atâtea puncte de vedere câți cititori. De fapt, lucrurile nu se petrec astfel.

Realitatea materială, dar și cea ideală a operei literare încorporează elemente de unicitate și elemente mai generale sau repetitive. Primele fac ca opera literară să fie privită în sine, ca produs irepetabil. Celelalte nu țin neapărat, așa cum s-ar putea crede, doar de contextul extratextual și chiar extraliterar al operei. Literatura tinde să-și sistematizeze ea însăși, uneori inconștient, alteori intenționat, experiențele de creație, iar acest fapt este vizibil în atitudinea pe care scriitorii o au față de ce scriu contemporanii și, mai ales, față de ceea ce au scris precedesorii lor. Chiar și la inconoclaștii neîmblânziți ca Rimbaud, a cărui atitudine contestatară a fost îndreptată împotriva temeiurilor literaturii ca instituție culturală, se poate desluși preocuparea de raportare, fie și printr-un gest de negație, la ceea ce literatura acumulase deja cu titlul de experiență creatoare.

Exemplul sugerează ipoteza că literatura reprezintă nu numai pentru exegeți sau pentru cititorii obișnuiți, ci și pentru scriitorii înșiși o instituție culturală majoră, de care nu pot să nu țină seama și care posedă o forță de acțiune redutabilă, deopotrivă în cazurile individuale și la dimensiunile unei colectivități culturale: altfel nu am înțelege de ce, mai mult decât de muzicianul sau de pictorul răzvrătit, tiranul din toate timpurile se teme de scriitor și, în consecință, îl prigonește.

Faptul că literatura reprezintă una dintre dimensiunile culturale esențiale constituie un adevăr a cărui realitate aproape că nu mai trebuie demonstrată, atâta timp cât ea participă prin modalități artistice care îi sunt proprii la cunoașterea și la descoperirea lumii, punând în mișcare forțe de acțiune mentală, socială și morală, în planul opțiunilor individuale sau comunitare.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura contribuie ca nici o altă artă (poate cu excepția, astăzi, a cinematografului și a teatrului) la modelarea unor orizonturi de mentalitate colectivă și la edificarea noilor mitologii ale omului modern.

A cunoaște sistematic literatura presupune a domina imensitatea operelor concrete, a defrișa drumul de acces spre miezul operei, a evita acele scrierile care doar îi mimează condiția. A cunoaște sistematic literatura devine o chestiune de mare gravitate pentru oricine adoptă față de ea o atitudine intelectuală, adică pentru oricine ia literatura în serios și nu o tratează doar ca pe un simplu divertisment. Pentru ca literatura să vorbească, ea trebuie să fie provocată să o facă. Ipostazele în care poate fi imaginat studiul sistematic al literaturii reprezintă tot atâtea materializări ale acestor provocări.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL I

# DISCIPLINELE CARE STUDIAZĂ LITERATURA

Studiul sistematic al literaturii presupune să ținem seama de cel puțin două dimensiuni care organizează cunoașterea oricărui fapt cultural: a) dimensiunea ***temporală***, fixată prin opoziția dintre ***diacronie*** și ***sincronie*** și b) dimensiunea ***axiologică***, fixată prin opoziția dintre ***descriptiv*** și ***evaluativ.*** În funcție de aceste dicotomii, se definesc trăsăturile de maximă generalitate și profilul disciplinelor care studiază literatura: ***istoria literară***, disciplină diacronică și descriptivă, ***critica literară***, disciplină sincronică și evaluativă, ***teoria literară***, disciplină sincronică și descriptivă. Această sumară caracterizare nu este ferită de obiecții, mai mult, ea nici nu este întrutotul exactă, așa cum voi încerca să arăt în cele ce urmează, chiar dacă dicotomiile structurante exprimă o realitate. Am fi mai aproape de adevăr dacă am accepta că termenii lor nu sunt ireconciliabili și că ei indică simplificarea voită a lucrurilor, deci au caracter operațional: fiecare dintre aceste discipline se așază sub regimul lui „este mai curând..."

**Istoria literară.** Între cele trei discipline, istoria literară are un caracter diacronic evident, așa cum arată și denumirea. Ceea ce ar trebui totuși să lămurim este accepția pe care o are în acest caz termenul „diacronie".

Ca și alte discipline umaniste, istoria literaturii a fost supusă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, încercărilor de înnoire metodologică, venite dinspre filozofia pozitivistă. În istoria literaturii, influența pozitivismului s-a materializat în direcția cunoașterii de tip factologic, realizată mai ales prin acumularea datelor despre contextul operei literare și biografia autorilor etc.). Istoria literaturii s-a constituit aproape pretutindeni în Europa ca o disciplină ale cărei obiective descriptive erau evidente: ea presupunea un decupaj, operat adesea după criterii extraliterare, în masa fluidă a ceea ce numim, cu un termen impropriu, dar intrat în uz, „evoluția literaturii". Fie că aveau un caracter monografic, fie că serveau drept elemente de contrast și puncte de reper pe fundalul mișcării culturale dintr-o anumită perioadă, capitolele care

alcătuiau istoria literaturii își urmau unul altuia, imprimându-i acesteia un caracter sumativ și factologic. Un asemenea tip de cercetare s-a conjugat de cele mai multe ori cu punerea în relație a literaturii cu climatul social, economic și cultural în care ea evolua.

Reacția de contestare a acestui mod de a privi literatura s-a materializat, în primul rând, în eliminarea acelor elemente considerate a fi extraliterare, deci nepertinente, apoi în redefinirea conceptului de „istorie literară" și a obiectivelor ei.

Un moment semnificativ în acest proces îl reprezintă, în primele decenii ale secolului, teoriile ***școlii formale ruse***, ce a reunit la Moscova și Petersburg două grupări de cercetători ai literaturii, teoreticieni în marginea fenomenului de avangardă (futurismul în special), poeți, lingviști aparținând structuralismului incipient[1]. Ca și în alte privințe, ideile formaliștilor ruși despre obiectivele istoriei literare s-au articulat într-o replică dată istorismului dominant în epocă. Unul dintre teoreticienii marcanți ai mișcării, J.Tânianov, și-a propus în mod explicit să definească chiar conceptul de istorie literară. El socotea că disciplina nu însemna nici însumarea de studii monografice asupra unor autori (în care accentul de importanță era pus când pe operă, când pe biografia literară a scriitorului), nici prezentarea „panoramică" a unor secvențe din desfășurarea cronologică a unei literaturi, ci ***succesiunea de sisteme literare***[2]. Un sistem literar urma să fie configurat de proprietățile structurale intrinseci (adică literare) ale textelor și de circumscrierea ansamblului de ***funcții*** deținute de elementele sistemului. O schimbare de sistem nu antrena schimbarea obligatorie a tuturor elementelor constitutive; acestea puteau trece dintr-un sistem în altul, cu funcții modificate: „Numesc funcția constructivă a unui element al operei literare – preciza Tânianov – posibilitatea sa de a intra în corelație cu alte elemente ale aceluiași sistem și, în consecință, cu sistemul întreg. La un examen atent, se observă că această funcție este o noțiune complexă. Elementul intră simultan în relație cu seria elementelor asemănătoare aparținând altor opere-sisteme, chiar și altor serii,

---

1 D.W. Fokkema și Elrud Kuhne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, C. Hurst & Co., London, 1977, p.10 și urm.

2 Juri Tânianov, *Despre evoluția literară*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Univers, 1983, p. 601;într-un articol program (*Problems in the Study of Language and Literature*), scris tot în anii '20, dar popularizat în anii '80, prin intermediul unei traduceri apărute în „Poetics today" (autumn 1980, 2, 1a, pp. 29-31), Roman Jakobson și Juri Tânianov afirmă tranșant: „Conceptul de sistem literar sincronic nu coincide cu conceptul privit în mod naiv de epocă cronologică, deoarece primul cuprinde nu numai operele de artă care sunt apropiate unele de altele în timp, ci și operele care sunt aduse pe orbita sistemului din literaturi străine sau din epoci anterioare." Și conchid: „O catalogare indiferentă a fenomenelor coexistente nu este suficientă." (p. 30); pentru ipoteza formalistă a evoluției ca schimbare de funcție, v. și studiul lui G. Genette, *Structuralism și critica literară*, inclus în volumul antologic *Figuri*, selecție, traducere, note și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Univers, București, 1978, pp. 82-84.

Scanned with OKEN Scanner

și, pe de altă parte, cu elementele aceluiași sistem". Este ceea ce Tânianov numește funcția ***autonomă*** și funcția ***sinomă*** a literaturii[3]. Un exemplu ce ar răspunde acestor definiții îl oferă rima, ca element al structurii prozodice, căruia în clasicism i s-a destinat un rol mai mult decât modest, grevat de restricții (asonanțele erau prohibite, ca și exprimarea rimei prin nume proprii, pentru că aceasta nu trebuia să focalizeze nicicum atenția cititorului), dar care a fost investit în romantism cu atribute dintre cele mai strălucite.

În perioada care a urmat elaborării lui, proiectul lui Tânianov a rămas fără ecou în restul Europei, din pricina izolării impuse intelectualității ruse, mai ales după 1932. Când au fost descoperite în Franța anilor '60-'70, lucrările lui ca și ale celorlalți formaliști au constituit o revelație și a fost inițiată o mișcare susținută de recuperare a fondului gândirii lor teoretice: teoriile formaliștilor au însemnat o confirmare a unui mod de a gândi, mult îndatorat structuralismului lingvistic, și un punct de plecare pentru dezvoltările ulterioare ale acestei metode.

Recunoașterea s-a consumat mai cu seamă în plan teoretic, pentru că încercările de a materializa proiectul s-au izbit de o inevitabilă circularitate: elementele structurale defineau sistemul literar, iar configurația sistemului depindea de natura elementelor selectate.Totuși nu se poate spune că formaliștii în ansamblu și Tânianov în special nu au intuit primejdia izolării faptului literar de contextul în care acesta lua naștere și evolua: „Studiul așa-zis «imanent» al operei privite ca sistem care ignoră corelațiile sale cu sistemul literar este oare posibil? O asemenea cercetare izolată de ansamblul operei este tot atât de abstractă ca și cea a elementelor individuale ale acesteia."[4]. Asemenea întrebări au fost reluate în anii '30 de către esteticianul ceh Jan Mukarovský, teoretician al literaturii aparținând structuralismului praghez, care a încercat să nuanțeze conceptul de funcție, cu depășirea inevitabilă a perspectivei formaliste, de vreme ce în studiul diacronic al literaturii relevanța datelor socio-culturale era nu numai acceptată, ci și socotită ca fiind esențială: în acest sens, Mukarovský vorbește despre dualitatea inerentă a istoriei literare, ca istorie a confruntărilor dintre inerția structurii literare și intervențiile violente ale personalităților [5].

Mai aproape de proiectul formalist inițial s-au situat în anii '70, în curentul de inspirație structuralistă ***neoretorica franceză***, punctul de vedere formulat de unul dintre reprezentanții săi importanți, G. Genette. El a restrâns iarăși sarcinile istoriei literare la studiul sistemic al formelor, dar de data aceasta limitarea era justificată cu argumentul că, perpetuându-se în timp, doar

3 J. Tânianov, *op. cit.*, p. 593.
4 J. Tânianov, *ibidem.*
5 Jan Mukarovský, *Individul și evoluția literară*, în *Studii de estetică*, traducere și prefață de C. Barborică, București, 1974, p. 289. Pentru analiza de ansamblu a gândirii estetice a lui Jan Mukarovský, v. și Jiri Veltruský, *Jan Mukarovský Poetics and Aesthetics*, „Poetics today", volume 2, number 1b, winter 1980/1981, pp. 117-157

Scanned with OKEN Scanner

formele literare precum formele narative, sistemele prozodice, figurile ca metafora sau antiteza, configurațiile textuale alegorizante etc., sunt cele care supraviețuiesc[6]. Unică prin chiar datele ei constitutive, opera literară ar întreține cu cititorul ei tot o relație unică, care nu poate fi raportată la nici un fel de canon de evaluare. În fapt, ipoteza a sintetizat o formă de reducționism drastic, a cărui punere în act ar fi condus la dizolvarea istoriei literare în poetică și stilistică istorică.

Realitatea este că, paralel cu asemenea tentative de racordare a istoriei literare la actualitatea teoretică, disciplina a continuat totuși să existe ca domeniu autonom în planul culturilor naționale. Dar eticheta „istoria literaturii" acoperea, de cele mai multe ori, o diversitate de cercetări în care se combinau, în proporții variabile, elemente de sociologia literaturii, critică literară, psihologia literaturii, istorie culturală propriu-zisă etc. Toate acestea confereau studiilor de istorie literară un caracter compozit și întreținеau confuzia cu privire la funcțiile și finalitatea disciplinei: conștiința lipsei de omogenitate substanțială a istoriei literare a determinat în fond și reacția formalistă, chiar dacă, așa cum s-a văzut, formaliștii nu au oferit cel mai adecvat răspuns, aruncând istoria literară în impasul reducționismului și al aplatizării dimensiunii temporale. La aceasta s-a adăugat și convingerea, exprimată în ultimul timp cu tot mai multă vigoare, că istoria în general, deci și istoria literaturii în particular, nu reprezintă altceva decât o formă, legitimată de comunitatea culturală, de ***ficționalizare*** a unor evenimente trecute, pentru că acestea nu pot fi cunoscute ***în sine***: „Drept rezultat, multe dintre scrierile literare contemporane manifestă un evident inconfort în ceea ce privește dificultatea de reconciliere a încercării de a spune ceva adevărat sau cu sens despre un aspect al culturii, în special despre cel ce are o dimensiune istorică, cu argumentul că, dată fiind inexistența unor principii apodictice prime, toate judecățile omenești sunt relative, iar adevărul oricărei credințe e cu neputință să fie determinat"[7].

Un asemenea impas, epistemologic de fapt, poate fi depășit dacă se depășește și convingerea că singura axă la care poate fi raportată istoria literară este cea diacronică. Deja Gustave Lanson credea, acum mai bine de jumătate de secol, că munca istoricului literar se reduce în principiu la operațiile ***de separare*** a ceea ce este actual de ceea ce aparține trecutului, adică a elementului subiectiv de cel istoric[8]. Dacă am traduce un asemenea deziderat în termenii unei discuții la zi, am spune că studiul istoriei literare comportă o dimensiune sincronică și alta diacronică[9]. Privită din perspectivă

---

6 Gerard Genette, *Poétique et histoire*, în *Figures* III, Seuil, Paris, 1973, p. 18.
7 Wendell V. Harris, *What is Literary „History"?*, în „English College", 1993, p. 35.
8 Lanson, Gustave, *L'histoire littéraire et la sociologie*, în *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, Paris, 1965, p. 62.
9 W. Harris, *op. cit.*, pp. 38 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

sincronică, munca istoricului literar ar echivala cu un demers hermeneutic de explorare a posibilelor sensuri pe care le propune opera literară a trecutului, demers însoțit de efortul de a oferi, plecând de la prezent, o imagine - coerentă despre un autor, o perioadă, o ambianță culturală din trecut: configurarea canonului literar nu înseamnă de fapt decât ***o lectură*** pe care un specialist o oferă asupra trecutului și, în consecință, o propunere de ierarhizare a valorilor literare[10]. Desigur, nu orice nouă istorie literară impune o redistribuire semnificativă a accentelor de importanță; de multe ori, fără să fie neapărat opere de compilație, asemenea scrieri nu modifică ierarhia deja stabilită a valorilor literare: contribuția istoricului literar se reduce, în aceste cazuri, la reorganizarea datelor de fundal, la includerea unor nume care să precizeze exact climatul literar în care au evoluat scriitorii din primul eșalon valoric.

Din perspectivă diacronică, istoricul literar are de înfăptuit mai ales o muncă de reconstrucție, de arheologie culturală; aici, realitatea faptelor rămâne atotputernică, aici, mai ales, istoria literară își manifestă exigențele proprii, ireductibile la cele ale altor discipline care se îndeletnicesc cu studierea literaturii. Operațiile, preliminare în fond, pe care istoricul literar trebuie să le realizeze pentru a putea oferi în final propria sa imagine a evoluției unei literaturi, se epuizează în examinarea materialului documentar, în stabilirea paternității și a circumstanțelor în care a fost scrisă literatura perioadei examinate, în stabilirea variantelor de text pentru edițiile critice, în examinarea biografiei, în primul rând artistice, a autorului, în exigența de a integra operele într-un context social, cultural și literar, actualizat în datele lui esențiale. Dacă asemenea operații nu fac încă istoria unei literaturi, nu este mai puțin adevărat că istoricul literar nu le poate eluda; mai mult, maniera în care le realizează, modul de utilizare a materialului, operând amputări, puneri între paranteze, are un impact direct asupra imaginii de ansamblu pe care, în cele din urmă, o făurește.

Recursul la materialul faptic nu fixează, așadar, opțiunea de moment a unor cercetători, ci o exigență permanentă, constitutivă, a disciplinei. De aceea, istoria literară a părut și, de fapt, chiar și este mai puțin permeabilă la pătrunderea metodelor formale (structuraliste, semiotice) în câmpul ei de investigație. Prin natura ei, istoria literară apare mai dependentă de prezentarea corectă a faptelor și de surprinderea manierei în care se articulează momentele din evoluția unei literaturi. Modul în care istoria literară decide raportul dintre diacronie și sincronie influențează și modul în care se

10 Virgil Nemoianu, *Literary Canons,* în *The Hospitale Canon. Essays on Literary Play, Scolarly Choice an Popular Pressures,* Virgil Nemoianu și Robert Royal (editori), John Benjaminus Publishing Company, Philadelphia/Amsterdam, 1991, pp. 220 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

decide proporția dintre aspectele descriptive și cele evaluative. În fapt, descriptivul și evaluativul pot fi implicate în proporții diferite în construcția unei istorii literare, cu previzibile diferențe în distribuirea accentelor. Cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* G. Călinescu (1941) a inițiat, în cultura românească, o manieră nouă de a concepe și de a scrie istoria: aspectele evaluative – subliniate nu numai prin poziția foarte diferențiată pe care G. Călinescu a acordat-o fiecărui autor, ci și prin substanța comentariului său – prevalează. Ion Negoițescu și-a gândit *Istoria literaturii române* tot în ideea de a privilegia perspectiva estetică: selectarea autorilor și a operelor a făcut-o din această unică perspectivă, criticul optând pentru o imagine a literaturii naționale, amputată de dimensiunea ei culturală mai largă. În sfârșit, în *Istoria critică a literaturii române* (vol.I), Nicolae Manolescu își asumă dintru început această dublă exigență: de a examina - în suita apariției lor pe scena Timpului - doar acele scrieri care configurează pentru contemporanii noștri domeniul literaturii române.

Istoricul literar se confruntă întotdeauna cu necesitatea de a cumpăni partea acordată descrierii, prezentării de fapte într-o manieră al cărei ton neutru rămâne problematic și partea în care se face simțită „vocea" celui ce „istorisește", perspectiva interpretativă, critică: deși pare un deziderat firesc, echilibrarea punctului de vedere din care sincronia este văzută ca un moment al diacroniei, iar diacronia ca o suita articulată cronologic de momente sincronice pare destul de greu de realizat. Dificultatea a fost deja punctată în critica pe care R.Wellek o face hegelianismului aplicat la studiul istoric al literaturii: „Evoluționismul hegelian are dreptate să nege principiul gradației, să recunoască rolul conflictului și al revoluției în artă, să privească relația dintre artă și societate ca pe o relație de schimburi dialectice, dar greșește prin determinismul său rigid și prin schematismul triadelor.[...] Ceea ce se impune[...] este modernizarea noțiunii de timp, aceasta fiind concepută nu pe baza cronologiei metrice a calendarului și a fizicii, ci pe baza unei interpenetrări a ordinii cauzale în experiență și în memorie. O operă literară nu este pur și simplu un element al unei serii, o verigă a unui lanț. Ea se poate afla în relație cu orice lucru din trecut. Ea nu este doar o structură care poate fi analizată descriptiv, așa cum consideră formaliștii ruși și cehi. Ea este o totalitate de valori care nu aderă la structură, ci constituie însăși natura ei."[11]

Așadar, istoricul literar nu poate modifica materialul faptic pe care îl are la dispoziție (documente, manuscrise, ediții etc.), dar poate schimba, fie și prin omisiune parțială intenționată, fie prin selecția inevitabil subiectivă, datele pe care le cercetează, configurarea acestuia. Uzând de criterii personale sau

11 R. Wellek, *Conceptul de evoluție în istoria literară*, în *Conceptele criticii*, traducere de Rodica Tiniș, București, 1970, p. 54.

928562

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

nu, istoricul literar este, de fapt, cel care impune, pe termen lung, ierarhia valorilor literare, „imaginea" unei literaturi, privită în ansamblul ei sau fragmentar; el poate modifica pozițiile de „prim plan" și pe cele de „fundal", ocupate de scriitorii unei perioade, poate distribui în alt mod accentele de importanță, poate – iar aceasta mi se pare a fi atributul ce încarcă munca istoricului literar cu responsabilitate – impune un alt canon literar. Așa cum observa deja P. Cornea, într-un text relevant pentru concizia formulării și pertinența argumentației, atât soluția formalizantă strictă, propusă de reprezentanții structuralismului de orice nuanță, cât și soluția pur factologică, adică menținerea istoriei literare exclusiv la nivelul descrierii faptelor, se cer întâmpinate cu prudență. Istoria literaturii ca „gen", nu „imposibil de conceput", ci pe deplin realizabil, este interesată atât de sistemul literaturii, cât și de individul creator de literatură, de generalizări, cât și de „amănunte", de elementele descriptive, cât și de cele evaluative: „Istoria literară trebuie să găsească «un scenariu» care să concilieze tipologia cu istoria și, deopotrivă, să-și înglobeze și dimensiunea axiologică fără a lăsa totuși ca subiectivitatea istoricului/criticului să se transforme în arbitrar"[12]. De aceea, așa cum remarcau R.Wellek și A.Warren, citându-l pe Norman Foerster, un bun istoric literar va fi întotdeauna dublat de un critic, de un cercetător cu intuiția ierarhizării în perspectivă a valorilor literare[13]. Aceste valori sunt permanent supuse unui proces de reconsiderare, ceea ce face ca, în mai mare măsură decât criticul literar, istoricul literar să poată configura harta unei literaturi și trasa pe o asemenea hartă imaginară „formele de relief" caracteristice. Câmpiile, dar mai ales piscurile, lanțurile muntoase pot câteodată să-și schimbe denumirile de la o epocă la alta: aceasta se întâmplă pentru că între perspectiva criticului contemporan autorului sau operei și perspectiva pe care o construiește *post factum* istoricul literar există un hiatus sau, cel puțin, o distanțare considerabilă. Istoricul literar poate reconsidera ceea ce critica literară a timpului a socotit a fi neînsemnat sau chiar lipsit de valoare și, tot astfel, poate așeza într-o serie de fundal un autor care, în epoca lui, a răspuns gustului public și deopotrivă exigențelor criticii. Ambele situații pot fi consemnate în literatura română de la începutul secolului. Deși premiat pentru volumul său de debut, *Plumb* (1916), Bacovia a avut totuși parte de o recunoaștere marcată de ambiguitate: cel puțin acesta este sentimentul pe care îl lasă lectura textelor critice semnate de E. Lovinescu și G. Călinescu. Oricum, este puțin probabil ca în epocă să se fi anticipat interesul pentru poezia bacoviană, care a marcat istoria literară a anilor '70-'80 și care i-a

12 Paul Cornea, *Sur l'histoire de la littérature en tant que «genre»*, în Analele Universității din București, 1979, p. 8.

13 R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

asigurat poetului un loc greu de contestat în canonul literaturii române. În schimb, un alt poet simbolist, premiat și el pe plan național, perceput ca fiind nu foarte îndepărtat valoric de Bacovia – este vorba despre Al. T. Stamatiad – a căzut în uitare și astăzi nu mai este readus în actualitate decât prin foarte puține texte.

**Critica literară.** Să acceptăm provizoriu, o dată cu Gérard Genette, că istoria literară are drept obiect realități răspunzând acelei duble exigențe, „de permanență și de variație": opera literară ***individuală*** nu ar trebui să intre în câmpul de interes al istoriei literare; ea constituie, în schimb, obiectul criticii literare, pentru că întemeiază un raport ***anacronic***, „în sensul tare al termenului", cu cititorul[14] („anacronic" opunându-se aici termenului „istoric"). Actul critic implică prin excelență o operație de ***impunere a sensului***, ca revelare și mediere a sensului pentru cititorii obișnuiți[15]. Afirmația comportă o discuție specială, ce nu-și are rostul decât în măsura în care permite descifrarea unor trăsături structurante ale criticii literare.

Voi trata conceptul de „critică literară" global, făcând abstracție de posibilitățile – multe din ele deja realități istorice – de a găsi acordul dintre intenția actului interpretativ și un model de interpretare, făcând deci abstracție de faptul că actul critic reprezintă, cel mai adesea, rezultatul întâlnirii dintre o intuiție esențială și un model de lectură/interpretare. De aceea, direcțiile criticii literare - critica impresionistă, critica psihanalitică, critica tematică, critica semiotică, critica marxistă etc. - nu vor constitui un obiect special de analiză: toate împărtășesc trăsături comune, caracteristice pentru „genul" supraordonat.

Deși pare că se plasează exclusiv în sincronie (afirmația lui Genette accentuează tocmai o asemenea caracteristică), critica literară nu este lipsită totuși de dimensiunea istoricității. Actul critic presupune mai întâi să poți pătrunde în intimitatea operei și totodată să o poți descrie, în măsura în care aceste operații preliminare sunt efectuate ca suport al unei judecăți de valoare ulterioare. Un asemenea demers nu poate fi însă condus cu rezultate convingătoare dacă nu se așază opera literară concretă, unică, ***în perspectiva seriei culturale*** din care literatura face parte. Chiar dacă finalitatea actului de evaluare nu este dimensiunea diacronică, criticul literar, ca cititor avizat, are libertatea să valorifice influențele, continuitățile, rupturile și contestarea tradiției etc.: recursul la istoricitate susține discursul de fundal conferă, în cele din urmă, credibilitate unei lecturi ce are ambiția de a fi una cu autoritate.

Implicarea dimensiunii diacronice este esențială în această discuție și pentru că, înainte de toate, ***critica literară reprezintă o instituție culturală***,

14 G. Genette, *op. cit*, pp. 17-18.
15 G. Genette, *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

iar ***actul critic un act de creație culturală***. Acele popoare, lipsite de preocuparea de a-și păstra moștenirea culturală, cad în barbarie, avertiza T.S.Eliot în eseul *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Întrebuințarea poeziei și întrebuințarea criticii)[16]: misiunea de tezaurizare a bunurilor culturale nu constituie, așa cum s-ar putea crede, exclusiv menirea istoriei literare, ci aparține și criticii, în măsura în care ea este „profetică" și, totodată, „conservatoare"[17], adică anticipează evoluția unei literaturi, dar o face ținând seama de legile ei de dezvoltare internă. Doar dublată de dimensiunea critică, literatura participă la edificarea unei culturi naționale, se realizează ca instituție culturală cu individualitate distinctă.

În acest punct al discuției se impune o paranteză, care ne întoarce la una din întrebările inițiale: în ce raport se situează una față de cealaltă literatura și critica, creativitatea propriu-zis literară și cea critică? Pentru T.S.Eliot critica literară reprezinta conștiința de sine a unei literaturi[18], dar o asemenea convingere izvora, de fapt, din prejudecata că literatura ar fi rezultatul unei activități creatoare lipsite de reflexivitate, punct de vedere altminteri ciudat pentru un scriitor care a ilustrat strălucit activitatea critică și a cărui creație literară face dovada unei intelectualități de o exemplară densitate. Este dificil să vorbim astăzi – avertizează Mircea Martin – despre „inocența" scriitorilor și despre creație literară genuină[19]: nu numai pentru că mulți practică ei înșiși actul critic, dar mai cu seamă pentru că literatura actuală – postmodernismul își face, de altfel, din aceasta un titlu de glorie – tinde să-și pună în valoare, să facă vizibile chiar mecanismele care o întemeiază. O asemenea observație merge însă împotriva simțului comun ce a consolidat în timp judecata potrivit căreia critica presupune o activitate ***secundară***, față de creația literară, unică, irepetabilă în punctul ei de origine. De la această evidență până la prejudecata că orice act critic parazitează creația literară, trecând prin evidența că, fără existența literaturii care o precedă, nu poate exista nici critica, nu mai este decât un pas foarte ușor de făcut. Reacția unei bune părți a criticii, astfel discreditată, a fost, în timp, aceea de a se izola într-un scientism periculos, care îi oculta funcțiile originare. Între critica literară și practica lecturii curente a existat o prăpastie, atâta vreme cât nu s-a făcut simțită preocuparea sistematică de a evalua modelele teoretice, implicate în diferite acte critice, în funcție de puterea lor explicativă, de capacitatea lor de generalizare: este neîndoielnic că numeroase lucrări de critică literară au fost scrise pentru specialiștii în critică literară, poetică sau semiotică și ele nu au

16 T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber Limited W.C.I., London, 1964, p.15.
17 Mircea Martin, *Funcția criticii*, în *Singura critică*, Cartea Românească, București, 1986, p. 17.
18 T.S. Eliot, *op. cit.*, p.15
19 M. Martin, *Critica – conștiință a literaturii?*, în *Singura critică*, pp. 40-42.

Scanned with OKEN Scanner

cunoscut decât o circulație limitată. Or, o asemenea situație reflectă deturnarea, cel puțin parțială, a criticii literare de la rosturile ei inițiale.

În eseul amintit, T. S. Eliot făcea observația că demersul critic apare atunci când poezia nu mai reprezintă expresia mentalității unui întreg popor[20]: în Antichitatea poemelor homerice critica nu și-a fi avut rostul. Imediat ce expresia literară s-a diversificat și s-au ivit posibilități alternative de exprimare a aceleiași realități, a apărut și nevoia de a justifica și de a promova opțiuni artistice diferite. Ar fi o greșeală să credem că epocile caracterizate printr-o activitate critică bogată și diversificată – este și cazul epocii pe care o traversăm – sunt neapărat marcate de alexandrinism cultural, adică de sterilitate creatoare. Dezvoltarea criticii, avertizează T. S. Eliot, reprezintă de fapt un simptom al dezvoltării poeziei, al existenței și vitalității ei[21]. În ultima instanță, ***actul critic este un act cultural creator***, în măsura în care înglobează valori literare/culturale și îngăduie ierarhizarea și circulația acestor valori, iar nu un simptom de decadență.

A pune semnul egalității între creativitatea artistică și cea critică nu înseamnă câtuși de puțin a submina importanța și demnitatea activității critice: creativitatea în critică reprezintă ***un fenomen secund***, dar nu secundar în raport cu literatura, un fenomen secund, care implică o sistematizare a cunoștințelor despre literatură și despre opera literară concretă. Dar, spre deosebire de literatură, ***critica nu se poate avea pe sine drept scop***: finalitea generală a criticii – atrage atenția T. S. Eliot – este acela de a contribui la înțelegerea operelor de artă și la îndreptarea gustului[22]. Privite astfel, funcția criticii ar părea să se reducă la una singură, de pedagogie a actului cultural; de fapt, aceste funcții sunt mai numeroase și mai complexe.

Critica literară presupune un ***act intențional***, care evidențiază cu deosebire valorile estetice, artistice și literare. Dar ea presupune, de foarte multe ori, un act intențional și în măsura în care evidențiază un *parti pris* teoretic: privit astfel, impresionismul critic angajează o opțiune critică, adoptată în cunoștință de cauză, și nu reprezintă pur și simplu „modul natural" de a fi al criticului literar.

Critica literară pune în valoare și o ***funcție socială*** importantă, chiar mai evidentă decât în cazul altor discipline care studiază literatura, datorită

---

20 T.S. Eliot, *op. cit.*, pp.19-20.

21 T.S. Eliot, *ibidem*.

22 T.S. Eliot, *Funcția criticii*, în *Eseuri*, traducere de Petru Creția, prefață de Ștefan Stoenescu, Univers, București, 1974, pp. 141-142, v. și p.148;revenind asupra acestui eseu, publicat în 1956, Eliot încearcă să răspundă criticilor ce-i fuseseră aduse și redefinește în termeni mai puțin angajanți funcția criticii drept aceea de „a promova înțelegerea și gustarea literaturii", ținând totuși să precizeze că înțelegerea intelectuală a poeziei și plăcerea artistică sunt legate una de cealaltă, iar actul critic nu este complet decât în măsura în care sunt atinse ambele deziderate (*Hotarele criticii*, *ibidem*, pp. 166-167).

Scanned with OKEN Scanner

contactului ei permanent cu actualitatea literară. Funcția socială se epuizează în medierea pe care criticul o realizează între cititorul obișnuit și opera literară. Dacă accesul la semnificațiile operei este dificil, critica poate întreprinde o acțiune de întâmpinare a cititorului, de explicitare, eventual de „impunere a sensului", adică a unei anumite interpretări. În această privință, funcția socială a criticului se încarcă de o răspundere considerabilă față de comunitatea cititorilor pe care o „dirijează" prin opiniile profesate. Criticul este cel care stabilește sau, cel puțin, sugerează, prin verdictele sale, ierarhiile valorice, el este cel care influențează (parțial, firește) piața cărții, circulația acesteia. Aprecierea unui critic reputat poate însemna în ochii publicului de cititori un certificat de valoare, cu atât mai important în cazul unui debutant. Dimpotrivă, tăcerea unui critic de autoritate, refuzul lui de a se pronunța asupra unei cărți anunță adesea „condamnarea" la nerecunoaștere și uitare.

Dar judecata de valoare formulată de criticii literari nu merge întotdeauna în paralel cu ierarhizarea valorică pe care o întreprind cititorii. De exemplu, este destul de limpede faptul că recitite după un deceniu și jumătate, cronicile scrise la apariția romanului lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) lasă să se întrevadă – prin câteva dintre cele mai autorizate voci critice ale momentului (N. Manolescu, E. Simion) – o anume reticență în ceea ce privește valoarea literară intrinsecă a romanului. În schimb, încă de la început, a fost subliniată, compensatoriu, semnificația lui socială și morală: romanul aparținea unui prozator foarte important, tematica și perspectiva asupra evenimentelor narate erau de o gravitate excepțională. Rezervele criticii în privința realizării artistice au contat însă prea puțin pentru publicul cititor, care s-a orientat în selecție după alte criterii decât cel estetic. Cartea reprezenta un document existențial, chiar dacă nu îngloba decât parțial o experiență personală, era un roman al unor iubiri (nefericite), cu senzaționale dezvăluiri și răsturnări de situații, pe fundalul întunecatului deceniu al stalinizării. Chiar faptul că, scris cu intenția de a intra în literatura înaltă, romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* aparține literaturii „populare", a contribuit la dobândirea statutului de *best seller*: a impus prin caracterul elevat al tematicii, prin gravitatea tratării ei, dar a atras și prin accesibilitatea maximă a formulei narative, obținută câteodată cu concesii făcute gustului comun. La consolidarea acestei reputații au contribuit și circumstanțele dramatice ale publicării, legătura care s-a făcut între apariția romanului și dispariția, la scurt timp după aceea, a scriitorului.

Critica nu este atotputernică în verdictele pe care le dă, căci actele ei de autoritate (derivată din competență profesională și responsabilitate socială) nu sunt și acte de autoritarism. În ansamblul vieții culturale, critica are datoria

Scanned with OKEN Scanner

de a sublinia valoarea artistică a unei scrieri și, prin aceasta, de a propune literatura de bună calitate, descurajând apariția (și consumul) subliteraturii. Faptul că ea își asumă rolul de a ghida publicul cititor, că înfăptuiește astfel o lucrare de „asanare", de orientare a gustului vorbește îndeajuns de limpede despre ***implicațiile etice*** ale actului critic. Aceasta indică deopotrivă că actul critic comportă o ***dimensiune pedagogică / educativă importantă.*** Critica contribuie – alături de alte circuite culturale – la educarea gustului pentru lectură, în special în cazul tinerilor. Între altele, critica are menirea de pune în adevărata lui lumină raportul dintre facilitate și dificultate: ea poate însemna o forță în educarea rezistenței fața lecturilor facile (ceea ce nu trebuie să acrediteze, firește, ideea că tot ce e abscons, dificil ca acces, are automat și valoare artistică): așadar, critica poate spori capacitatea noastră de a discerne între adevărata și falsa profunzime. Desigur că în stabilitatea ierarhiei valorice, a canonului, funcția educativă a criticii se conjugă cu cea a istoriei literare.

T. S. Eliot observa că un critic literar reprezintă îndeobște un cercetător cu un simț deosebit al amănuntului (și al actualității culturale, aș adăuga)[23]. Nu am fi îndreptățiți totuși să tragem de aici concluzia că ***funcția teoretică*** ar lipsi criticii sau, mai bine zis, că funcția teoretică s-ar epuiza la un moment dat în acte de obediență ale criticului față de un model interpretativ adoptat. Ca și teoria literară, dar cu scopuri ușor diferite, critica glosează, sistematizează, comentează în marginea mișcării literare existente. Imaginea clișeizată a criticului, identificat cu foiletonistul ce urmărește viața literară în toate meandrele ei, croind și desfăcând abil glorii literare de o zi, nedorind să depășească efemeritatea prezentului pe care îl comentează, este, în cel mai bun caz, reductoare: activitatea unui critic nu se epuizează în judecățile sale, în fond subiective, căci acestea țintesc dincolo de orizontul gustului individual către o zonă a reflecției asupra condiției literaturii și a destinului ei în societatea contemporană. Celor care mai sunt atașați de o asemenea imagine, li se poate opune observația lui R.Wellek, încă actuală: „Totuși nu cred că criticul este un artist sau că critica este o artă (în sensul strict modern). Scopul ei este cunoașterea intelectuală. Ea nu creează o lume a imaginației așa cum este lumea muzicii sau a poeziei. Critica este cunoaștere conceptuală sau, în orice caz, tinde către o asemenea cunoaștere. Ea trebuie să aspire, în ultimă instanță, la cunoașterea sistematică a literaturii, la teoria literară[24]."

Dar influența criticii se repercutează și asupra creației literare propriu-zise. Modelele de lectură pe care le pune în circulație (sociologice,

---

23 T.S. Eliot, *Funcția criticii*, în *Eseuri*, p. 149

24 R. Wellek, *Teoria, critica și istoria literară*, în *Conceptele criticii*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

psihanalitice sau semiotice etc.) influențează indirect creația literară, punând,o dată mai mult, în valoare interdependența dintre actul critic și actul de creație: este mai ales cazul unor teoreticieni care sunt și creatori de literatură. T. S. Eliot, poet și critic, constituie un exemplu elocvent, dar un exemplu elocvent îl oferă și Umberto Eco, al cărui roman Pendulul lui Foucault este solidar cu teoria despre caracterul deschis al procesului de semioză, profesată de semioticianul Umberto Eco. Această relație poate fi decelată și în fenomene de creație literară mai complexe, cum ar fi apariția în literatura română contemporană a generației '80, care a devenit în timp tot mai conștientă de teritoriul distinct pe care îl ocupa în raport cu scriitorii din generațiile anterioare, de obiectivele ei, pe măsură ce solicitările criticii literare au fost tot mai sistematice. În acest sens, am putea vorbi despre ***funcția de descoperire*** pe care M. Martin o atribuia criticii literare: criticul, cel a cărui conștiință rămâne mereu trează, găsește valori, filiații și precursori noi, el înregistrează în ce direcție s-ar putea modifica mentalitatea literară și consolidează sensul acestei modificări[25].

**Teoria literaturii.** Ca și critica literară, teoria literaturii constituie un domeniu al cercetării sincronice, dar descriptive; scopul ei major - nu numai ca disciplină de învățământ – este ca, plecând de la decelarea acelor trăsături recurente, puse în evidență de istoria și critica literară, să alcătuiască un corpus de concepte fundamentale pentru interpretarea și evaluarea literaturii, să elaboreze modelele teoretice, instrumente de lucru în analiza operei literare.

Definit astfel, statutul teoria literaturii pare grevat de incertitudini, care le repetă, în esență, pe cele ce au format obiectul discuției despre critica literară. Ne-am putea pune aproximativ aceeași întrebare: reprezintă teoria literaturii o necesitate, atât în raport cu literatura, dar, mai ales, cu celelalte două discipline care studiază literatura? Răspunde ea unor nevoi reale de cunoaștere? Elaborarea modelelor și decelarea caracteristicilor ce conferă individualitate unui segment din evoluția literaturii se realizează, oarecum inductiv, între granițele celor două discipline și, aparent, dublarea efortului de abstractizare și reflecție în marginea fenomenului literar pe care îl realizează teoria literaturii, nu ar mai fi necesară.

De fapt, ar trebui să încep discuția cu a doua întrebare, reformulată astfel: ce oferă teoria literaturii istoriei și criticii literare? Un răspuns global ar putea fi următorul: teoria literaturii oferă istoriei și criticii literare un teren de (in)confort teoretic și (in)stabilitate metodologică, prin reflecția asupra ***practicii*** de analiză, întreprinsă de istoria literară (practica se concretizează

25 M. Martin, *Funcția criticii*, în *Singura critică*, *ed. cit.* p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

în cercetarea materialelor, în stabilirea autenticității lor, în alcătuirea edițiilor, în configurarea canonului dintr-o literatură) sau de critica literară (practica se epuizează în lectura operelor literare, în actualizarea cât mai multor interpretări). Reflectând asupra acestei practici, teoria literaturii lasă impresia că se găsește în urma celorlalte două discipline, că ea se pliază necesităților teoretice ale celorlalte discipline.

Lucrurile nu stau totuși așa: teoria literaturii elaborează modele teoretice cu care lucrează istoria și critica literară, ceea ce nu înseamnă că, propunându-le, ea le și impune autoritar: teoria literaturii nu are și nici nu a avut vreodată caracter normativ. Aceste modele reprezintă, de cele mai multe ori, nu numai efectul unei priviri proaspete asupra literaturii, dar și expresia integrării literaturii între celelalte arte și discipline umaniste. Într-un sens, istoria și critica literară par să fie și poate că și sunt – cel puțin în momentul de față – mai importante decât teoria literaturii. Istoria și critica literară au urgențe mai evidente de rezolvat: să reevalueze periodic canonul literar, să stabilească paternitatea unor texte, să alcătuiască ediții critice, să promoveze ceea ce se consideră, la un moment dat, a fi adevăratele valori literare sau, în orice caz, să configureze ierarhizarea valorilor literare existente, să impună nume noi în arena literaturii. Or, aceste activități care au toate ca obiect literatura, se coagulează în jurul unor concepte centrale cum ar fi ***canonul literar, tradiția literară sau valoarea literară***, concepte cu semnificație variabilă și, chiar mai mult, controversată: în acest joc al clarificărilor parțiale de concepte se epuizează, în bună parte, rolul teoriei literare, ce le ordonează și analizează accepțiile, operații fără de care cercetarea literaturii s-ar afla în imposibilitatea de a-și defini un profil distinct și coerent. Nu numai că teoria literaturii are nevoie de celelalte două discipline, istoria și critica literară, pentru că acestea nu pot funcționa în gol, în absența unui ***nivel metaliterar prealabil***, la care să se raporteze atât în punctul de pornire, cât și în formularea concluziilor, dar și creează un spațiu de confluență a tuturor încercărilor de reflecție asupra fenomenului literar, indiferent din ce direcție ar veni ele.

Mai ales în epoca postmodernă contemporană, după ce s-a consumat moda formalismului autoritar, iar cercetarea literaturii s-a instalat într-un pluralism teoretic foarte confortabil, care presupune solicitări diverse, dar propune perspective analitice/ de lectură/ de interpretare diverse, teoria literară are autoritatea de a examina în plan sincronic, cu incursiuni în diacronie, ***adecvarea, coerența, gradul de relevanță*** a modelelor. Rezultatele unei asemenea dificile, dar necesare, întreprinderi constituie în planul unei gnoseologii aplicate ***metacritica***, adică sistematica reflecțiilor despre literatură în ansamblul ei.Teoria literaturii îi poate sugera cercetătorului care modele sunt mai adecvate realității operei literare, care

Scanned with OKEN Scanner

modele dețin o putere explicativă mai mare.

Cu toate acestea, nu cred că sarcinile teoriei literare se reduc doar la elaborarea și evaluarea modelelor de interpretare a faptului literar. În ultimul deceniu este vizibilă această limitare a extensiunii conceptului de teorie literară: chiar și scrierile cu caracter panoramic se limitează la a înregistra și comenta critic demersurile analitice întreprinse dintr-o perspectivă teoretică sau alta. Așa procedează T. Eagleton a cărui „introducere în teoria literaturii" pare să fie încă paradigmatică pentru scrieri din aceeași serie[26]. Simpla consultare a sumarului cărții sale indică modul în care este gândită disciplina de care ne ocupăm: în esență, conceptul de teorie literară pare să acopere dezvoltarea succesivă sau alternativă a modelelor de interpretare a operei literare din perspectiva structuralismului clasic, a semioticii literare, a fenomenologiei sau din cea a psihanalizei[27]. O asemenea înțelegere trădează însă, din capul locului, decizia de a pune semnul egalității între teoria literară și hermeneutica textului literar, reducție practicată de altfel și de mulți alți teoreticieni, mai ales de către cei de peste ocean. Este semnificativ, în acest sens, faptul că în multe dicționare de terminologie pentru studiul literaturii nici nu există un articol distinct consacrat „teoriei literaturii", ceea ce dă naștere unei tratări contradictorii a disciplinei: fie ea este pulverizată în toate direcțiile în care poate fi imaginat studiul literaturii, nemaiavând astfel o problematică proprie, fie este identificată cu una dintre disciplinele limitrofe – critica literară sau chiar retorica[28].

Dar teoria literaturii posedă un spațiu de mișcare mult mai vast, iar o bună parte din problematica ei derivă din legăturile pe care ea le întreține nu atât cu alte disciplinele care studiază literatura, cât cu literatura însăși. Aș mai aminti pentru moment că, în această privință, nu este deloc neobișnuită eventualitatea ca teoreticienii literaturii să constate că modelele de analiză/de lectură/de interpretare a literaturii dintr-o perioadă sunt solidare cu literatura acelei perioade, că, într-un sens foarte larg, literatura sugerează teoriei ce anume să raționalizeze la nivelul conceptelor generale, al constantelor: neîndoielnic că între nivelul teoriei și cel al practicii scriitoricești există canale invizibile de comunicare, ce asigură, prin reglări permanente, funcționarea instituției literare. A raporta direct teoria literară la literatură presupune însă, în

---

26 T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, *ed. cit.*, pp. 5 și urm.

27 T. Eagleton, *op.cit.*, v. structura generală a cărții: obiectul ei îl formează nu conceptul de literatură, ci acela deofertă teoretică a principalelor direcții de gândire în științele umaniste: fenomenologia, hermeneutica, teoria receptării, structuralismul și semiotica, poststructuralismul (deconstructivismul), psihanaliza și, *last but not least*, critica politică.

28 În dicționarul de termeni literari coordonat de Frank Lentricchia și Thomas McLaughin (*Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press, Chicago and London, ediția a II-a, 1995), multe dintre observațiile cu cea mai largă deschidere, legate de statutul teoriei literare, sunt inc use în capitolul consacrat retoricii (pp. 216-222).I

afară de tratarea legitimă a unor chestiuni care, în trecutul nu prea îndepărtat, păreau a fi de competența unei estetici aplicate la arta cuvântului sau a poeticii, și reflecția continuă asupra rosturilor literaturii și a locului pe care ea îl ocupă între celelalte arte în societatea contemporană[29]. De aceea, teoria literară nu poate rămâne indiferentă și, în fapt, nici nu este, la provocările cele mai diverse pe care viața modernă le adresează literaturii: valorizarea marginalului, statutul ontologic, în permanentă mișcare, al literaturii, dreptul minorităților (religioase, etnice, sexuale) de a-și crea propriile ficțiuni și mitologii, întâlnirea inevitabilă dintre literar și politic, modalitățile în care literatura își transgresează domeniul recurgând, pentru a face față „concurenței", la sugestii de tehnică artistică, venite dinspre domeniul audio-vizualului, locul pe care literatura îl ocupă într-o paradigmă culturală.

Desigur, teoria literaturii fructifică pentru scopurile ei descriptive, dar – am văzut – și evaluative, realități ale literaturii, ale istoriei și ale criticii literare. În afară de aceasta, teoria literaturii își împarte teritoriul de acțiune în planul reflecției și cu alte discipline – retorica textului literar sau poetica –, în măsura în care acestea traversează discursul pe care teoria literară îl propune.

---

29 În momentul de față se duc discuții în jurul a ceea ce trebuie să se înțeleagă în cercetarea literară prin „teorie". Un studiu ilustrativ în acest sens îl oferă Richard Freadman și S. R. Miller care, cu toate că își propun să limpezească ambiguitățile ce grevează conceptul de „teorie literară", comparând două modele cu largă audiență ( F. R. Leavis și Terry Eagleton), eșuează tot în identificarea disciplinei cu direcții ale criticii literare: pe scurt, neputând fi o teorie în sensul strict al termenului, teoria literară se mulțumește cu a fi metacritică (*Three Views of literary Theory*, „Poetics", 17, 1988, pp.9-24).

Scanned with OKEN Scanner

# RETORICA, POETICA ŞI TEORIA LITERATURII

*„De bună seamă că cele mai multe erori constau numai în aceea că nu denumim corect lucrurile."*

Spinoza

Față de poetică și retorică, teoria literaturii reprezintă o disciplină foarte tânără, în multe privințe beneficiara reflecției asupra artei scrisului, întreprinsă de celelalte două. Cu toate acestea, teoria literaturii nu se identifică cu retorica sau cu poetica, nici ca parcurs istoric, nici ca posibilități de cuprindere și sistematizare. Căci, privite în evoluția lor, poetica și retorica indică o limitare a finalităților în raport cu mai noua disciplină teoretică ce presupune, în mare măsură, particularizarea la specificul literatura problematicii estetice despre natura, trăsăturile definitorii, funcțiile și finalitatea artei. Că există totuși o zonă de intereferență între cele trei domenii este un fapt indiscutabil; interferența se realizează poate mai puțin spectaculos între teoria literaturii și retorică decât între teoria literaturii și poetică.

Existența unei zone de interferență între cele trei discipline a înlesnit, la un moment dat, identificarea teoriei literaturii cu poetica. Un asemenea punct de vedere au adoptat R.Wellek și A.Warren în tratatul lor, în care perspectiva (nuanțat) structuralistă înlesnește echivalența. Puși în dificultate de nevoia de a-și intitula cartea, cei doi autori optează pentru „Teoria literaturii", precizând (în prefața la prima ediție, 1948): „[Ea] ar putea pretinde să aibă o oarecare înrudire cu cărțile de poetică și retorică (de la *Aristotel* până la Blair, la Campbell și la Kames), studii sistematice ale *genurilor beletristicii* și ale stilisticii sau cu cărțile intitulate «Principii ale *criticii literare*». Ne-am străduit totuși – continuă ei – să îmbinăm «poetica» (*sau teoria literaturii*) și «critica» (sau evaluarea literaturii) cu «știința» (sau *cercetarea literară*) și cu istoria literară (sau «dinamica» literaturii, în *opoziție* cu «statica» teoriei și [a] criticii[30]."

O perspectivă diferită adoptase ceva mai înainte un continuator al formaliștilor ruși, Boris Tomașeviski, într-un tratat cu titlu identic: *Teoria literaturii*. Disciplina de care ne ocupăm reprezenta termenul supraordonat (poetica generală, în terminologia autorului), iar poetica și retorica părțile ei

30 R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

componente. Iată cum înțelegea să definească Tomașevski aceste discipline și relațiile ierarhice dintre ele: „Disciplina care studiază construcția operelor neartistice se numește retorica, disciplina care se ocupă cu construcția operelor de artă (literară, n.G.D.) se numește poetica. Retorica și poetica fac parte din teoria generală a literaturii[...]. În acest caz (abordarea teoretică, n. G.D.), fenomenele literare sunt supuse generalizării și din cauza aceasta nu sunt analizate prin prisma individualității lor, ci ca rezultate ale aplicării unor legi generale de construire a operei literare[31]."

O trecere rapidă în revistă a principalelor momente care au jalonat evoluția internă a celor două discipline – poetica și retorica – va fi în măsură să pună mai bine în lumină zonele lor de contact și contrast cu teoria literaturii.

**Retorica**. Apariția retoricii este legată de un context social precis. Către 485 în. Cr., doi tirani din Sicilia – Gelon și Hieron – au operat deportări masive și transferuri de populație autohtonă, urmate de exproprieri în favoarea mercenarilor, pe care voiau să-i împământenească pe insulă. Această realitate socială agitată a dat naștere la nesfârșite procese, care presupuneau consumarea unei considerabile elocințe. Discursurile – marcate deopotrivă de aspectul judiciar și de cel politic – erau ținute de oameni care, în scurt timp, s-au specializat în noua activitate. Primii pe care istoria îi înregistrează sunt Corax, elev din Syracuza al lui Empedocle, și Tisias. Tradiția îi consideră drept întemeietorii disciplinei care, trecând în Attica, a dobândit foarte curând cetățenie ateniană și a fost ilustrată strălucit de sofiști. Unuia dintre aceștia, Gorgias din Leontini (venit la Atena spre anul 427, în timpul războiului peloponeziac) i se datorează, între altele, crearea ***genului epidictic***, adică al acelui genului retoric demonstrativ, caracterizat prin sublimitate și printr-o decorație verbală foarte elaborată. Gorgias l-a ilustrat prin așa-numitele *trenos*, un fel de orații funebre, rostite la moartea oamenilor iluștri ai cetății[32]. Adept ca și alți sofiști ai relativismului gnoseologic, Gorgias a fost preocupat mai mult de ordonarea cuvintelor, de dispunerea lor măiestrită și de calitatea limbajului folosit (plasticitate, sonorități deosebite) decât de natura subiectelor. Cu el se conturează deja două din cele cinci componente pe care le-a avut dispozitivul retoric clasic: ***taxis*** (sintagmatica discursului) și ***lexis*** (vocabularul folosit).

Noua activitate a stârnit interesul mai curând negativ al filozofilor. E de ajuns să-l amintim pe Platon care vorbea de existența a două retorici: cea bună și cea rea. Aceasta din urmă era retorica sofiștilor, care puteau – după cât de bine erau plătiți – să susțină orice cauză, să rostească orice fel de

31 Boris Tomașevski, *Teoria literaturii*, traducere de Leonida Teodorescu, Univers, București, 1973, p. pp.24-25.

32 Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, „Communications", *16*, 1970, p.176.

Scanned with OKEN Scanner

discurs. Adevărata retorică era filozofică și Platon o identifică cu dialectica, al cărei obiect îl constituia aflarea adevărului[33]: un asemenea tip de gimnastică mentală cu finalitate metafizică îl dezvoltă Platon în cea mai mare parte a dialogurilor dintre maestru (Socrate) și discipoli.

Modul platonician de a concepe controversata îndeletnicire a oratoriei și-a găsit curând o replică în tratatul în trei cărți *Techné rhetoriké* (Retorica) al lui Aristotel. În concepția Stagiritului, retorica trebuia să fie o disciplină distinctă de poetică, dar și de dialectica lui Platon. Spirit geometric (în sensul cartezian al cuvântului), Aristotel a întreprins – ca în atâtea alte privințe – o cercetare sistematică a faptelor. Dialectica avea ca obiect ***descoperirea adevărului*** (iar pentru el adevărul presupunea cu necesitate suportul ontologic, confirmarea prin realitatea existentului), iar ca mod de a raționa ***silogismul***, pe când retorica folosea ca mod de a raționa e n t i m e m a, un silogism incomplet, „vulgarizat", pentru că era destinat uzului public, iar ca obiect avea ***persuasiunea***[34]. Retorica reprezenta, așadar, acea disciplină concepută ca ***artă a discursului public***. În cartea I a tratatului său, Aristotel definea retorica drept „facultatea de a descoperi în mod speculativ ceea ce, în fiecare caz, este susceptibil de a crea convingerea."[35]. Retorica era astfel așezată pe o treaptă inferioară față de dialectică (ea producea convingeri, nu cunoaștere), dar nu complet lipsită de relevanță în ordinea acțiunii mentale, ca să nu mai vorbim despre cea practică. Ceea ce a caracterizat-o de la început a fost faptul că s-a constituit într-o techné (tehnică), al cărei obiect esențial nu era, după cum preciza Aristotel, ***persuasiunea, și mijloacele de a persuada, proprii fiecărui subiect.*** Dar Aristotel mai aduce o precizare, ce conține una dintre temele majore ale retoricii clasice, de la Platon la Quintilianus, anume cea a distincției obligatorii între partea bună și cea rea în exercitarea profesiunii de retor: „În afară de aceasta, este evident că retorica slujește deopotrivă la descoperirea persuasivului adevărat și a celui aparent, așa cum dialectica o face pentru silogismul adevărat și cel aparent; căci ceea ce constituie sofistica nu este facultatea, ci intenția[36]." Trebuie să ținem seama de asemenea condiții de apariție a disciplinei noastre, dacă vrem să explicăm evoluția ei ulterioară, modificarea domeniului ei de aplicație – de la

---

33 R. Barthes, *op.cit.*, p.177.

34 Aristotel, *Rhétorique*, Tome premier (Livre I), texte établi et traduit par Médéric Dufour, Soc.d'Éducation „Les belles lettres", Paris, 1932; pentru diferența dintre silogism și entimemă, ca tipuri de raționamente ce configurează specificul retoricii și pe cel al dialecticii, v. 1355a, pp.73-74.

35 Aristotel, *op.cit.*, 1355b, p.76.

36 Aristotel, *Réthorique*, *ed.cit.*, 1355b, p.75. Ideea că persuasiunea formează obiectul retoricii era comună în epocă. În introducerea care precedă traducerea tratatului în franceză, M. Dufour observă că Aristotel împărtășea cu Gorgias câteva dintre ideile structurante ale Retoricii: distincția dintre credință și știință, dintre persuasiune și învățământ, definiția retoricii ca tehnică a persuasiunii (p.10).

Scanned with OKEN Scanner

arta oratorică la literatura propriu-zisă – și resuscitarea, în zilele noastre, a interesului pentru retorică.

Retorii latini, între care mai importanți sunt Cicero și Quintilianus, au urmat în linii mari gândirea grecilor, în ceea ce privește domeniile de aplicație a retoricii: viața publică și știința practică. Cicero – el însuși un redutabil orator – a îmbinat activitatea practică cu cea teoretică, lucru vizibil într-o suită de scrieri în care încearcă să sistematizeze tradiția aristotelică, preferând disputei oțioase legate de statutul de știință al retoricii, considerarea ei dintr-o perspectivă pur practică, ca tehnică de construcție a discursului. Retorul devenea, odată cu Cicero, un profesionist al persuasiunii, al producerii de convingeri: există o tendință spre pragmatism care străbate toate scrierile lui Cicero, de la atribuita *Retorica a lui Herennius*, trecând prin *De inventione* (Despre invenție), De oratore (Despre orator) și *Orator* (în care schițează portretul oratorului ideal și se arată a fi de partea „retoricii bune", deci a acelei retorici pentru care persuasiunea devenea un mijloc eficace de promovare a cauzelor juste și a binelui public[37]), la *Brutus* (care atestă aproprierea retoricii de către lumea latină). Există în gândirea concretă a lui Cicero o certă tendință de dezintelectualizare a retoricii aristotelice[38], de schimbare a centrului de greutate de pe calitatea argumentelor (oportunitatea acestora, adecvarea lor la situații și moduri diferite de argumentație) pe elocință: astfel, erau puse în valoare expresia verbală și îmbinarea cuvintelor[39], care ar fi putut eventual (Cicero a fost însă departe de o asemenea presupunere), să orienteze discernământul și vigilența auditoriului și să provoace, în cele din urmă, adeziunea la spusele oratorului.

Scris în epoca principatului, *De institutione oratoria* (Arta oratorică) tratatul în douăsprezece cărți a lui Quintilianus rămâne un punct de referință al retoricii latine și al întregii retorici clasice[40]. Lucrarea, monumentală, are un proiect didactic dintru început declarat. Nu atât retor, cât profesor de retorică, Quintilianus va încerca, înainte de toate, să determine conținutul termenului institutio, adică educarea oratorului, iar apoi să circumscrie domeniul retoricii. Este semnificativ faptul că, în acord cu o îndelungată tradiție, care urcă pînă la Platon, Quintilianus leagă retorica (și, implicit, practicarea profesiei de retor) de *virtute*; de aceea, comentând dialogul platonician *Gorgias* și posibilitatea de a pune retorica în slujba adevărului sau a minciunii (falsificarea justiției), conchide, afirmându-și totodată și propriul crez: "Astfel

37 R. Barthes, *op.cit.*, p.180.
38 R. Barthes, *op.cit.*, p.181.
39 R. Barthes, *ibidem*, observase că deja „retorica ciceroniană anunță o dezvoltare a componentei *elocutio*".
40 Marcus Flaccus Quintilianus, *Arta oratorică, I-III*, traducere de Maria Hetco, București, Minerva, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

e limpede că Platon nu consideră retorica un rău, ci că retorica adevărată nu poate fi practicată decât de omul drept și bun[41]".

Formula împrumutată de la stoicul Cleante și devenită celebră – „retorica este știința de a vorbi bine" (ars bene dicendi) – maschează această obligatorie raportare la adevărul faptelor; dimpotrivă, accentul va cădea pe *facultas*, ușurința la vorbă a retorului. Dacă totuși Quintilianus adoptă această definiție, o face cu conștiința că ea era mai cuprinzătoare decât toate celelalte de până atunci, pentru că îngloba atât calitățile discursului, cât și pe cele ale oratorului[42]. Astfel, Quintilianus se arată preocupat nu numai de redefinirea retoricii, ci și de semnificația disciplinei în instruirea viitorului retor, de locul ei în procesul de integrare culturală a individului (oratorul trebuia, de pildă, să studieze gramatica, defectele și calitățile stilului, ortografia și gestica înainte de retorică)[43]. Cu Quintilianus ia naștere o pedagogie adiacentă retoricii, pe care predecesorii lui greci, chiar dacă o avuseseră în vedere, nu o gândiseră totuși într-un mod atât de sistematic.

În linii mari, demersul lui Quintilianus rămâne debitor tradiției aristotelice și, din această pricină, deplasările de accent de care aminteam nu par la prima vedere spectaculoase. Retorul latin păstrează cele cinci componente ale dispozitivului retoric, cunoscute din retorica clasică greacă: ***heuresis/ inventio*** (găsirea subiectelor potrivite unui anumit tip de discurs), ***taxis/ dispositio*** (ordonarea materialului), ***lexis/ elocutio*** (expresia verbală folosită), ***mneme/memoria*** (găsirea exemplificărilor dintr-un inventar deja constituit), ***hypocrisis/ actio*** (dicțiunea, dar și mișcarea scenică a oratorului)[44]. În timp, importanța componentelor în dispozitivul retoric s-a schimbat, unele dintre ele restrângându-se treptat până la dispariție.

Restrângeri de domeniu (acestea vor deveni tot mai numeroase în veacurile următoare) se înregistrează chiar manualul lui Quintilianus, atunci când retorul amintește – fără să adere totuși la acest punct de vedere, deja curent încă din vremea lui Cicero – alcătuirea dispozitivului retoric doar din trei sau patru părți, după cum ***actio*** și (sau) ***memoria***, componente socotite ***minore***, erau lăsate pe dinafară[45]. Deja prima ierarhizare în importanță a părților retoricii era consemnată: cele dintâi componente care aveau să dispară erau și cele mai puțin valorizate. Totuși Quintilianus nu este încă îngrijorat de o asemenea perspectivă pe care o consemnează tocmai pentru a se delimita de această retorică redusă: cartea a XI-a va fi, așadar, dedicată

41 Quintilianus, *op.cit.*, I, cartea a II-a, cap.XV (*Ce este retorica și care este scopul retoricii*), p.188.
42 Quintilanus, *op.cit.*, I, cartea a II-a, cap.XV, p.190.
43 Quintilianus, *op.cit.*, I, cartea I, cap. IV-XI, pp. 37-120.
44 Quintilianus, *op.cit.*, I, cartea a II-a, cartea a III-a pp. 233 și urm.; v. și R. Barthes, *op. cit.*, p.197.
45 Quintilianus, *op.cit.*, I, cartea a II-a, cap. III (*Părțile retoricii*), p.234.

Scanned with OKEN Scanner

aproape integral memoriei și pronunțării sau acțiunii[46]. Ierarhizarea trebuie legată, între altele, de o schimbare importantă produsă în domeniul de aplicație a retoricii: accentul se deplasează de pe manifestările oratorice orale pe cele scrise, paralel cu deplasarea accentelor de pe *inventio* pe *elocutio.* Quintilianus consemnează antecedentele acestui proces, vechi ca și retorica însăși, de vreme ce unul dintre întemeietorii disciplinei, Gorgias, purtase un interes atât de mare pentru exprimarea frumoasă (elocutio). Mai interesantă rămâne însă orientarea retoricii spre elocutio, perceptibilă în scrierile lui Cicero: și pentru el, materia disciplinei era formată din subiectele cele mai felurite ca natură, dar obligatoriu expuse de către orator într-un stil bogat ornamentat și elegant[47]. Nu mai puțin preocupat se arătase Cicero de găsirea exemplelor (*memoria*), pentru că, evident, literatura scrisă conserva cel mai bine realizările socotite paradigmatice.

Orientarea spre scris și educarea acestuia se descifrează cu și mai mare ușurință în tratatul lui Quintilianus[48]. În cărțile a VIII-a și a X-a el schițează o teorie a scrisului, adresată oratorului în formare. Aceasta propedeutică, bazată pe exercițiul cultural și pe imitarea modelelor, va modifica, în cele din urmă, granițele teritoriului ocupat de retorică. Deja *actio* și *memoria* aveau la Quintilianus o poziție destul de șubredă. Dar restrângerea retoricii publice trebuie pusă și pe seama unor cauze externe: printre altele, dispariția treptată a formelor democratice de guvernare în Grecia și instalarea guvernării autoritare la Roma, odată cu principatul și apoi cu imperiul[49]. Decăderea democrației rămâne, în esență, una din cauzele majore care au pricinuit declinul retoricii și această sumbră situație își găsește consemnarea lucidă în *Dialogus de oratoribus* (Dialogul despre oratori) al lui Tacit. Imaginat ca o discuție între mai mulți prieteni, *Dialogul despre oratori* reprezintă radiografia a ceea ce era, la acea dată (domnia împăratului Vespasianus), societatea romană „pustiită și lipsită de gloria elocvenței". Adevărata retorică, ce fusese ilustrată cu atâta strălucire de cei vechi, este apărată de critica lui Aper de către poetul dramatic Maternus și de eruditul Vipstianus Messalla; dincolo de ale cărui cuvinte răzbate amărăciunea lui Tacit însuși: „Stăpână altădată peste toate științele și înconjurată de un cortegiu măreț, ea [elocvența, arta oratoriei] pătrundea adând în suflete, pe când astăzi, micșorată și ciuntită,

---

46 Quintilianus, *op.cit.*, III, cartea a XI-a, cap. II (*Despre memorie*) și cap. III (*Despre pronunțarea discursului*), pp.261-330.

47 Quintilianus, *op.cit.*, I, cartea a II-a, cap.XXI (*Care este obiectul retoricii?*), p. 217.

48 Quintilianus, *op.cit.*, III, cartea a X-a conține o serie de capitole cu caracter practic, menite să statornicească în viitorul retor bunele deprinderi ale scrisului: *Cum trebuie să scriem, Modul de a corecta, Despre cele mai utile exerciții scrise* etc.; v. și R. Barthes, *op.cit.*, p. 181-182.

49 R. Barthes, *op.cit.*, pp. 192-194.

Scanned with OKEN Scanner

lipsită de strălucire, de onoare și, aș putea spune, chiar de libertate, ea se învață ca unul dintre cele mai josnice meșteșuguri." Această pledoarie pasionată se încheie cu o formulă aproape aforistică, memorabilă, ce ar trebui să îndemne la reflecție pe oricine meditează la relația dintre democrație și libertate: „Marea elocvență, ca și flacăra, are nevoie de materie pentru a se hrăni, de mișcare pentru a se înviora, de ardere pentru a lumina[50]."

Celebrul *Tratat despre sublim* ( atribuit lui Longinus, sec.I e.n.) consemnase de asemenea o stare de spirit nepropice adevăratei oratorii – cea în care iscusința de a mânui cuvintele se alia cu susținerea unor cauze nobile; autorul anonim își încheie scrierea cu un capitol despre decăderea elocvenței, capitol în care citim aceste cuvinte profetice: „Să nu credem oare ce se tot spune[...] că democrația-i mama bună a marilor talente, fiindcă aproape numai cu ea au înflorit și au mărit cei mai străluciți oratori? Libertatea, se spune, are destulă putere să hrănească spiritele cele mai înalte, să le trezească nădejde și totodată să le aprindă dorința fierbinte, de întrecere între ele și râvna după locul întâi. [..] Dar noi, se pare că învățați din copilărie cu o robie legiuită, oarecum înfățișați în obiceiurile și deprinderile ei încă de pe când mintea ne era fragedă, n-am gustat din cel mai frumos și rodnic izvor al elocvenței, care e libertatea și de aceea nu suntem altceva decât niște mari lingușitori[51]."

Căderea în desuetudine a profesiei de orator, odată cu instaurarea unor forme de guvernare autoritare, ce nu favorizau diversitatea opiniilor și libera lor exprimare în treburile publice, apoi haosul care, spre sfârșitul Antichității, a culminat cu invazia popoarelor barbare, conducând la căderea Imperiului Roman, retragerea vieții spirituale în spatele zidurilor de mânăstire în Evul Mediu timpuriu, monarhiile absolutiste și tendințele centraliste ale statelor feudale occidentale, toate acestea au pecetluit în timp soarta retoricii, dincolo de evoluția internă a domeniului, situat la jumătatea distanței dintre știință și artă, și de evoluția domeniilor învecinate – dialectica, gramatica, logica. Retorica a supraviețuit mai ales în acele țări, ca Italia de la sfârșitul secolului al XI-lea, în care au înflorit științele juridice.

În timp, nu numai actio și memoria au fost practic înlăturate, dar și inventio, care constituia partea cea mai importantă a retoricii artistotelice, pentru că reglementa găsirea subiectelor și a formelor argumentative adecvate, a avut o soartă asemănătoare.

În perioada care i-a urmat lui Quintilianus, noul chip al retoricii prinde un

---

50 Tacit, *Dialogul despre oratori*, text și traducere de H. Mihăiescu, Iași, Tipografia Alexandru A. Țerek, 1946, p.90 și 96; pentru tratarea de ansamblul a acestei teme, v. mai ales pp.40 și urm.;

51 Pseudo-Longinus, *Tratatul despre sublim*, în *Arte poetice. Antichitatea*, traducere de C. Balmuș, antologie îngrijită de D. Pippidi, Univers, București, 1970, p.356.

Scanned with OKEN Scanner

contur tot mai clar. Deja Dionis din Halicarnas, contemporan cu Augustus, inaugurează interesul autonom pentru stil, materializat în mișcarea frazelor, în ritmul interior al acestora. El va deplasa centrul de greutate al retoricii în domeniul formelor, căci, scriind un tratat despre imitație, va despărți această chestiune de cele privitoare la limbaj, cărora le consacră lucrări foarte tehnice: *Despre alegerea cuvintelor*, *Despre potrivirea cuvintelor*, *Despre figuri.* Pentru Dionis retorica se mărginea deja la „adecvarea stilului" (decorum) față de subiectul tratat, la varietățile stilului (sublim, împodobit și mediu) sau la caracteristicile formale pe care acestea le pun în evidență[52]. Este de asemenea cât se poate de semnificativ că Dionis pune pe același plan exemplificările din marii retori ai tradiției greco-latine cu poeții epici, lirici sau dramatici: Hesiod, Anacreon, Simonide, Euripide și retorul Isocrate sunt grupați în aceeași categorie a scriitorilor care folosesc stilul împodobit, mlădios; în acest fel, se șterg diferențele de substanță între textele literare și cele neliterare.

O tendință similară o înregistrează și *Tratatul despre sublim*: retorica avea ca scop circumscrierea acelei calități centrale – ***sublimitatea*** –, proprietate mai curând a stilului decât a subiectului, pentru că se raporta la verba (cuvinte), nu la res (lucruri). Intre izvoarele sublimului, autorul anonim menționează alături de îndrăzneala în idei sau "pasiunea năvalnică și însuflețită", formarea de figuri, expresia nobilă, așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor: recomandările cu caracter tehnic pe care le dă anonimul și care ocupă cea mai mare parte a tratatului sugerează că mișcarea cuvintelor trebuia să urmeze îndeaproape mișcarea sufletului/a pasinii inspiratoare, dar și că fără o expresie verbală adecvată altitudinea ideilor și a sentimentelor își pierde noblețea, devenind semn de vacuitate a gândului și a sufletului[53].

În sistemul culturii medievale, prin excelență taxinomică, retorica face parte dintre artele liberale, organizate, într-o formă alegorizantă, în *septennium* de către Martianus Capella (secolul al V-lea – al VI-lea, e.n.). Retorica mai îmbina încă latura persuasivă cu cea ornamentală, interesul pentru rostirea convingerilor cu cel pentru scrisul frumos: mai precis, ea era a treia disciplină din grupul *trivium*, care mai cuprindea gramatica și dialectica[54]. Prinsă între dialectică (logica) și gramatică, retorica s-a sufocat lent, într-o agonie care a durat multe secole, în ciuda importanței sale în sistemul de învățământ medieval (în timpul lui Carol cel Mare este inclusă în reforma școlilor), în ciuda înfloririi administrației care avea nevoie de tehnici

52 Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor*, traducere de Mihail Nasta, în *Arte poetice. Antichitatea*, *ed.cit.*, pp.227-303.
53 Pseudo-Longinus, *op. cit.*, ed.cit., p. 318 și pp. 326 și urm.
54 R. Barthes, *op. cit.*, p.185

Scanned with OKEN Scanner

de redactare bine puse la punct, pentru că utiliza forme discursive precis codificate. În evul mediu timpuriu retorica se reduce la *ars dictaminis* (artă epistolară), iar tratatele despre stil se înmulțesc considerabil. Treptat, retorica se identifică treptat cu o teorie a stilurilor, teorie cu tradiție îndelungată în cultura occidentală, și nu este lipsit de importanță faptul că din retorica Antichității sunt selectate, în primul rând, scrierile lui Cicero (*Retorica lui Herennius* și *Despre invenție*, care tratau tocmai despre arta oratorică)[55]. Retorica devine treptat un instrument, a cărui menire era aceea de a face sensibile toate meandrele gândirii și de a numi evidențele (a se citi: ***aparențele***), iar nu adevărul.

Restrângerile de domeniu, modificările în ierarhizarea componentelor, specificările care au fost aplicate retoricii au făcut ca, în cele din urmă, în zorii epocii moderne, aceasta să ajungă de nerecunoscut. Ea devine aproape sinonimă cu inventarierea figurilor de stil și, doar în subsidiar, se mai interesează de construcția discursului (mai ales a celui literar); de legăturile dintre text și agenții umani care îl construiesc sau îl utilizează aproape că nici nu se mai vorbește. Aceasta este situația pe care o atestă cele două manuale alcătuite, primul de Dumarsais în 1730[56], al doilea la aproape un secol distanță de Pierre Fontanier în 1821-1827[57], manuale în care taxinomia figurilor, în primul rând a celor de sens (tropii), ocupa secțiunea centrală a descrierii. Mai mult, chiar și figurile suferă o ierarhizare, ceea ce provoacă încă o reducție a retoricii: metafora, metonimia, sinecdoca tind să acapareze tot continuumul modificărilor semantice ale cuvintelor și, ca o culminație a acestui proces, metafora ajunge chiar să se identifice cu însuși conceptul de retorică[58].

Epoca romantică a adus cu sine, o dată cu restrângerea de domeniu a retoricii deprecierea constantă a disciplinei și o totală ignorare a sensurilor ei originare, încât intuiția lui Ch. Baudelaire (*L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*/ Viața și opera lui Eugene Delacroix), potrivit căreia retorica reprezintă un adjuvant al creației literare, constituie mai curând o excepție: „Căci este evident că retoricile și prozodiile nu sunt tiranii inventate în chip arbitrar, ci o colecție de reguli cerute de însăși organizarea ființei spirituale și niciodată prozodiile și retoricile nu au împiedicat originalitatea să se producă distinct. Contrariul, adică faptul că au ajutat la înflorirea originalității ar fi infinit

55 R. Barthes, *op. cit.*, p.187.

56 Dumarsais, *Les tropes*, avec un commentaire raisonné, destiné à rendre plus utile que jamais pour l'étide de la grammaire, de la litérature, et de la philosophie, cet excellent ouvrage, encore unique dans son genre, I-II, Chez Belin-Le-Prieur Libraire, Paris, 1818.

57 Piere Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere, note și prefață de Antonia Constantinescu, Univers, București, 1977.

58 G. Genette, *La rhétorique restreinte*, „Communications", *16*, 1970, pp.158-171.

Scanned with OKEN Scanner

mai adevărat[59]."

Din secolul al V-lea î.e.n. până în secolul al XIX-lea, retorica europeană a propus un model care a funcționat, cu mici întreruperi, dar cu enorme modificări de funcționalitate și de domeniu de aplicație. În consonanță cu perioada istorică, retorica a fost concepută ca ***tehnică (artă) a persuasiunii***, al cărei scop era convingerea auditoriului, ca ***sistem de instruire***, care putea fi transmis de către retor discipolilor săi, ca ***știință***, în măsura în care încerca să instituie reguli de clasificare a discursurilor, operațiile cu faptele de limbaj în contexte de folosire caracteristice, ca ***morală,*** care punea în valoare precepte, având menirea de a îngrădi abaterea de la obiectivitate și dreapta judecată, ca ***practică socială***, care asigura adecvarea în folosirea limbajului (gramatica se interesa doar de corectitudinea exprimării, de conformarea acesteia la reguli), ca ***tip de comunicare*** eficientă prin limbaj[60].

În cele din urmă, marcată fiind de nenumărate ambiguități, situația retoricii a părut intolerabilă chiar și celor care au contribuit, fie și indirect, la consolidarea acestei stări de fapt. În anii '60 –'70, „neoretorica franceză" (între cei care au promovat-o se distinge grupul cercetătorilor din Liège) a contribuit la supraviețuirea (prin amputări) a retoricii: în ciuda faptului că noua retorică era denumită „generală", ea se epuiza tot în analiza figurilor (de sunet, sintactice și de sens), iar analizele erau complicate de folosirea unui aparat lingvistic sofisticat, de inspirație structuralistă[61].

Retorica a intrat astfel în sfera de interes a cercetătorilor în măsura în care s-a arătat capabilă să explice implicarea elementelor comunicării în situații ce presupuneau folosirea limbajului. Ch. Perelman a fost cel care a susținut necesitatea întoarcerea retoricii la vechile ei prerogative: în acest sens, revirimentul s-a produs în contextul filozofiei pragmatice, cu meritul, între altele, de a fi recunoscut rolul esențial jucat de limbaj ca instrument de comunicare filozofică[62]. Nu este lipsită de importanță nici reorientarea cercetărilor din domeniile umaniste spre problematica subiectului, ceea ce din perspectiva retoricii, s-a tradus cu reapariția categoriei de auditoriu, de - public, instanță a oricărui act de comunicare. Totuși mișcarea de recuperare a vechiului dispozitiv retoric, propusă de Perelman, nu a putut fi executată complet, pentru că aceasta ar fi echivalat cu ștergerea celor aproape două mii de ani de evoluție a disciplinei. Nu este însă mai puțin adevărat că în

59 Ch.Baudelaire, *La vie et l'oeuvre d'Eugène Delacroix*, în *L'art romantique*, Michel Lévy Frères, Librairie Éditeurs, Paris, p.13.

60 R. Barthes, *op.cit.*, p.173.

61 Grupul, *Retorica generală*, traducere de A. Constantinescu și I. Littera, București, Univers, 1974.

62 Ch.Perelman, *Rhétorique et philosophie*, în *Le champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1970, p.221 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

momentul de față se înregistrează o modificare sensibilă a atitudinii specialiștilor față de retorică, reconsiderată ca știință generală a discursului verbal (non)literar, neîndoielnic și sub influența pragmaticii lingvistice, care câștigă tot mai mult teren, nu atât în direcția cercetării sistemice a faptelor de limbă, cât în cea a efectelor pe care utilizarea faptelor de limbă le generează în diverse situații de comunicare.

Această schiță de evoluție a retoricii este mult simplificată, pentru că pune în valoare mai ales continuitățile. Adevărul este că, timp de secole, retorica a fost supusă unor „încălcări de teritoriu" foarte drastice; acestea au fost dublate de confuzie terminologică și, nu o dată, teritoriul ei s-a confundat cu cel al poeticii. Confuzia are însă rădăcini mult mai vechi.

**Poetica.** Aristotel a destinat acestei discipline o examinare specială în micul său tratat, *Poetica*, ajuns până la noi incomplet. Conținutul lui, pe care disciplina l-a păstrat timp de secole îl formau chestiunile cele mai generale despre natura și alcătuirea operei literare. În proiectul aristotelic inițial, poetica avea un domeniu distinct de retorică, pentru că obiectul ei îl constituia ceea ce astăzi numim, cu un termen generic, „ficțiunea literară". Pe lângă aceasta, chiar de la început, poetica a părut a funcționa mai curând ca disciplină teoretică, pe când retorica a fost privită ca tehnică și doar în subsidiar ca știință.

Atunci când semnificațiile retoricii încep să se modifice, iar domeniul ei de aplicație se restrânge dramatic, se accelerează și sincretismul cu retorica. El este deja perceptibil în perioada de înflorire a culturii latine clasice imperiale. Fuziunea s-a înfăptuit fără nici o dificultate, din momentul în care retorica a început să fie privită ca tehnică a scrisului frumos. Ovidiu, avea să fie mult citat de către retoricienii medievali, pentru convingerea că poezia este înrudită cu arta oratorică[63]; Horațiu, de altfel, împărtășise și el aceeași convingere în *Ars poetica*[64].

Confuzia domeniilor se limpezește întrucâtva în Renaștere, când se inițiază o intensă, chiar dacă nu întotdeauna foarte productivă sub raportul ideilor, activitate de comentare, prelucrare și interpretare a *Poeticii* aristotelice. Cu toate că în tratatele lor poeticienii au părut să facă dovada unui aristotelism foarte ortodox, ei s-au îndepărtat de fapt vertiginos și ireversibil de acesta: așa se face că poetica a înregistrat toate mișcările la care a fost supusă, în teorie, dar chiar și în practica scrisului, literatura continentului. Reflecția asupra literaturii unui moment literar anume, care punea la un loc, în proporții neprescriptibile, considerații stilistice, elemente de estetică literară, norme și strategii de politică literară, și încercarea de a

63 R. Barthes, *op.cit.*, p.182.
64 Horațiu, *Arta poetică (Epistola către Pisoni)*, în *Arte poetice. Antichitatea*, *ed. cit.*,p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

proiecta existența literaturii pe ecranul desfășurării temporale au generat nenumăratele *poetici* care au ajuns, din timpurile mai vechi, până la noi (a clasicismului, a barocului, a romantismului, ale avangardei etc.). *Poetica* – sistematizare a proprietăților generale, marcate de atemporalitate, pe care se presupune că le-ar avea literatura – constituie o fază relativ recentă în evoluția disciplinei.

Secolul al XX-lea găsește poetica pe poziții foarte apropiate de cele pe care le ocupă astăzi teoria literaturii. Confuzia cu retorica – ea înglobează, la un moment dat și stilistica textului literar – este pricinuită de ascendentul pe care îl dobândește metodologia lingvistică, socotită până spre anii '70 o știință-pilot în cercetarea umanistă.

În 1938, când Paul Valéry afirma în *Introduction à la poétique* (Introducere în poetică), că literatura nu înseamnă nimic altceva decât extensiunea și aplicarea anumitor proprietăți ale limbajului și că, în consecință, poetica are ca obiect căutarea și precizarea efectelor propriu-zis literare ale acestuia[65], el anticipa acea atitudine analitică în fața textului literar care, nu după mult timp, avea să fie omologată. Dar prestigiul metodologiei lingvistice a făcut ca sensul fundamental al poeticii, sens legat de etimonul grecesc al cuvântului (poien 'a face', 'a crea'), să se estompeze. Deplasarea de accent pe care o propusese P.Valéry, de la accepția comună a conceptului (***poetica*** – „inventar de reguli, convenții, strategii discursive și elemente de conținut/ ideologie literară") la cel redescoperit (***poietica*** – tip special de activitate lingvistică creatoare)[66], ce întorcea reflecția despre literatură la condiția ei originară, a trecut într-un plan secundar.

Reinterpretarea conceptului de „poetică" în sensul etimologic a mai avut și o altă semnificație: timp de secole, poetica și mai ales retorica au evidențiat un caracter ***normativ.*** Dacă în proiectul aristotelic inițial, normativitatea a fost o condiție constitutivă a disciplinei, aceasta s-a întâmplat pentru că retorica clasică era legată de finalitatea practică a persuasiunii. În *Poetica* Stagiritului, caracterul normativ a constituit o dimensiune mai puțin evidentă, totuși importantă, dacă ne gândim că micul tratat era, de fapt, alcătuit din notele la un curs ținut de Aristotel în fața discipolilor săi. Retorica și-a menținut caracterul evident normativ, în ciuda restrângerii treptate de la un ansamblu de tehnici aplicate discursului (non)literar la o clasificare a figurilor de discurs, în timp ce caracterul normativ al poeticilor diverse a fluctuat în timp, cunoscând un reviriment, doar atunci când normele exprimau o opțiune estetică, inspirată de doctrina clasică. Poeticile Renașterii au propus norme

---

65 Paul Valéry, *Introduction ... la poétique*, Paris, Gallimard,1938, p.11; despre concepția asupra literaturii și a poeticii, profesată de Paul Valéry, v. și Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, Minerva, București, 1976, pp.403-411.

66 P. Valéry, *op.cit.*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

ale scrisului literar, derivate din preceptele aristotelice, pe care acești teoreticieni le răstălmăceau, crezând totuși că le respectă. În schimb, caracterul „preceptistic" al poeticilor barocului a fost mult mai puțin marcat decât lasă să se întrevadă textele propriu-zise (Baltasar Gracián, Emmanuele Tesauro etc.)[67]. În clasicismul secolului al XVII-lea (*L'Art poetique*/Arta poetică a lui Boileau a constituit un „catehism" pentru generații de scriitori), normativitatea și conformitatea cu modelul au constituit idei estetice ordonatoare la care s-a raportat gândirea despre literatură și artă[68]: poetica s-a identificat – dincolo de diferențele inerente de experiență literară, variabilă de la o țară la alta, sau de terminologie – cu tipul de scriitură, având cea mai largă audiență: de aceea – așa cum am sugerat deja – nici nu se poate vorbi propriu-zis de o poetică, ci mai curând de poetici, în funcție de cerințele și exercitate de modelele unui anumit moment sau ale unui anumit spațiu cultural.

La începutul secolului al XX-lea, confuzia, de altfel niciodată cu totul evitată, între poetică și retorica din ce în ce mai limitată s-a produs pe fundalul conștientizării ***caracterului autonom*** al literaturii, proces în care ideea că opera literară constuituie un ***produs de limbaj*** a însemnat, probabil, argumentul cel mai important. Consecințele pentru studierea literaturii au fost considerabile. Retorica a continuat să fie când identificată cu tropologia (teoria figurilor de stil), când socotită sub aspectul mecanismelor ei argumentative (Ch. Perelman). În perioada anilor '70, chiar întoarcerea la „retorica generală", întreprinsă de Grupul din Liège, nu a însemnat în esență decât o reluare a vechilor clasificări, în termenii foarte riguroși ai semanticii structuraliste.

Și poetica a suferit un asemenea proces de „purificare" metodologică. Plecând de la constatarea că majoritatea demersurilor de analiză a textului literar se epuizează în inevitabile descrieri, transpoziții și parafraze și că – făcând toate aceste operații – nu ne aflăm decât în anticamera științei, Tzvetan Todorov, la acea dată unul din reprezentanții importanți ai neoretoricii franceze, a imaginat o cu totul altă configurație a disciplinei[69]. Operațiile amintite caracterizează discursul psihanalitic, psihologic, sociologic sau etnologic, care au ca obiect literatura: dacă le-am adopta, i-am nega acesteia autonomia, pentru că am fi obligați să o considerăm drept transpoziția unei serii de fapte care țin de un alt tip de discurs. În ultimă instanță, poetica structuralistă ar trebui să opereze tot cu transpoziții, care să permită însă trecerea de la manifestările literare particulare (operele

67 V. pentru tratarea globală a perioadei,Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, IV, traducere de Sorin Mărculescu, Meridiane, București, 1978, pp.73-85 și 162-179.

68 V. W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, IV, în special pp. 112-115.

69 Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, Univers, București, 1975, pp. 37-47; v. de asemenea în Oswald Ducrot, Tzetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce-que le structuralisme?*, capitolul consacrat definirii poeticii (Seuil, Paris, 1968, p.102 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

concrete) la structurile sau proprietățile abstracte ale acestora: „Nu opera literară însăși este obiectul poeticii: ea se preocupă de proprietățile acestui discurs particular care este discursul literar". În continuare, Todorov își precizează fără echivoc punctul de vedere: „Astfel, această știință nu se mai ocupă de *literatura reală*, ci de *literatura posibilă* (subl. G.D.), cu alte cuvinte, de proprietatea abstractă care constituie singularitatea faptului literar, ***literaritatea***" (subl.G.D.) [70].

Dobândind statutul de știință a acelor proprietăți (de natură verbală, se înțelege) care fac dintr-un produs de limbaj o operă literară, poetica se configurează ca o disciplină ***descriptivă***, ***sincronică*** și ***teoretică.*** Faptul că ea a putut la un moment dat să fuzioneze cu retorica și să-și anexeze stilistica apare ca explicabil, dacă ne gândim că finalitatea celor două domenii era foarte asemănătoare.

Supremația structuralismului a mai contribuit însă și în alt mod la menținerea acestei stări de confuzie: la un moment dat, o disciplină supraordonată, ***semiotica literară***, a nutrit ambiția de a absorbi întreaga reflecție despre literatură, deși ea debutase mai curând ca posibilitate de aplicare a unei metodologii generale (semiotica) la un domeniu particular (literatura). În această stare de confuzie nu au lipsit însă, după cum s-a putut observa, încercările de a trasa granițe și de a distribui competențe specifice fiecărui domeniu.

**Relația dintre retorică, poetică și teoria literaturii.** Spre deosebire de retorică și poetică, a căror permanentă învecinare a întreținut în studiul literaturii confuzia de obiective și de concepte, teoria literaturii nu a avut niciodată un caracter normativ, prescriptiv. Ea nu și-a propus și nici nu își propune să promoveze un anumit tip de scriitură literară în detrimentul altora, în timp ce poetica, în accepția ei mai veche, avea un caracter, aș spune, „partizan", iar retorica clasică împărțea câmpul virtual al literaturii în opere care se pot scrie și opere care nu se pot scrie, în opere care sunt bine scrise și opere care nu sunt bine scrise.

Scopul teoriei literaturii este acela de a încerca o regândire a modurilor de ființare a operei literare, o sistematizare a categoriilor care definesc statutul literaturii ca artă a limbajului: din această cauză, teoria literaturii nu poate fi identificată nici cu retorica, nici cu poetica. Chiar și atunci când pare că se apleacă asupra faptului literar concret, teoria literaturii are un caracter de generalitate (analiza operei concrete vizează ilustrarea unei idei generale), în timp ce retorica și poetica își fixează obiectivele la nivele variabile de concretețe: s-a vorbit de o „retorică a lecturii", apropiată de stilistica receptorului, adică de studierea acelor configurații textuale care pun în

70 T. Todorov, *Poetica*, *ed.cit.*, p.40.

Scanned with OKEN Scanner

valoare figura/figurile cititorului înscrise în text, de o retorică a intitulării, de o retorică a narațiunii (naratologia) etc. Poetica poate dubla oricare dintre domeniile retoricii, fără ca, fundamental, problematica de fond să se schimbe. Această constatare pune în lumină existența unui paralelism între retorica textului literar și poetică, promovat mai ales de structuralism și de cercetarea semiotică, paralelism ce a funcționat chiar și după intrarea structuralismului într-un con de penumbră.

În multe privințe, Poetica lui Aristotel reprezintă in nuce teoria literaturii de astăzi: problematica teoretică a acestui mic tratat a fost transferată mai întâi poeticii (de fapt, poeticilor din Renaștere și din perioada clasică), pentru ca, în cele din urmă, să fie recuperată de teoria literaturii. Descoperim la lectura tratatului câteva dintre temele de reflecție importante pentru disciplina noastră: natura ficțională a literaturii, natura ficțiunii și modurile de scriitură în poezia dramatică și cea epică, elemente de receptare a literaturii (teoria catharisis), finalitatea actului de creație literară etc.

Teoria literaturii depășește prin anvergura obiectivelor ei orizontul retoricii și pe cel al poeticii. Dar punctele de contact între cele trei discipline rămân numeroase, mai ales într-o perioadă în care interesează nu atât „puritatea" teoriei, cât metodologiile de graniță, ce înlesnesc combinarea perspectivelor analitice. Cu retorica, teoria literaturii se întâlnește în măsura în care aceasta își propune să recupereze și celealte componente ale dispozitivului retoric clasic și să înțeleagă funcționarea literaturii în cadrul unei comunicări de tip special; cu poetica, contactele sunt încă și mai profitabile, prin valorificarea programelor, a manifestelor literare, în care „modelele" promovate de o poetică particulară sau alta au configurat, de fapt, înțelegerea a ceea ce reprezintă literatura. Suntem, probabil, mai aproape de adevăr, dacă acceptăm că teoria literaturii încearcă să edifice o ontologie și o axiologie ale operei literare, deci să definească locul și menirea literaturii între alte forme de manifestare a spiritului creator.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL II-LEA

# STATUTUL ONTOLOGIC AL OPEREI LITERARE

## MIMETIC, PARAMIMETIC, ANTIMIMETIC

*„Trebuie să se înțeleagă că în problemele de șah competiția nu are loc între alb și negru, ci între persoana care compune problema și persoana prezumtivă care o rezolvă (la fel cum într-o operă de ficțiune de prima mână adevăratul conflict nu este între personaje, ci între autor și lume)..."*

Vladimir Nabokov

În toate demersurile ei, teoria literaturii țintește spre un singur punct: definirea literaturii. De această operație care constituie, în fapt, finalitatea disciplinei, depinde cum trasăm frontierele literaturii, ce admitem că este sau nu literatură.

În Antichitatea târzie și Evul Mediu – deci înainte de constituirea conceptului generic – literatura denumea, după cum arată și etimologia cuvântului (lat. *littera* „literă"), ansamblul operelor scrise, indiferent de natura lor: după cum observa A. Marino, vocația literaturii „este totalizantă, colectivă, globală. Ea cuprinde «tot» ce reprezintă scriere sau oralitate literară, sacră sau profană, totalitatea achizițiilor culturale[1]." Extensiunea conceptului nu includea decât scrieri cu caracter laic, cele religioase sustrăgându-se etichetărilor profane.

Definirea statutului ontologic pe care îl deține literatura este legată de configurarea domeniului ei de ființare. Granțele literaturii s-au lărgit, uneori spectaculos de mult, ori s-au îngustat, la fel de spectaculos, după cum fluctua numărul notelor prin care încerca să se definească această artă. Până în zorii epocii romantice, cultura europeană a fost dominată de conceptul de *belles lettres* („scrieri frumoase"). De termenul corespunzător este legat – etimologic – cel de ***beletristică***: de aceea, literatura a fost identificată cu beletristica. Produs al esteticii clasiciste, conceptul de *belles lettres* implica

1 A. Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Dacia, Cluj, 1987, p.116.

drept element distinctiv al literaturii, în raport cu celelalte manifestări verbale scrise, calitatea limbajului folosit: scrisul „frumos" (adică „ornat", „împodobit" cu artificii retorice cât mai îndepărtate de exprimarea obișnuită) opunea literatura altor produse verbale. Între momentul în care se conturează această nouă înțelegere a literaturii și începutul secolului al XX-lea, în care se propune ca proprietate definitorie ***literaritatea***, există o continuitate, explicabilă prin ipostazierea componentei verbale din structura operei literară. În același timp, conceptul de *belles lettres* a fost foarte restrictiv, în măsura în care presupunea un purism programatic.

Atât conceptul mai vechi de „literatură", care a supraviețuit până astăzi în sintagme ca „literatură de specialitate" sau „literatură juridică", cât și cel mai nou de „*belles lettres*" (beletristică) au mascat una dintre caracterististicile fundamentale ale literaturii, anume că ***ea poate fi gândită ca un ansamblu de produse lingvistice, care sunt totodată și produse de imaginație.***

Definirea literaturii ca totalitate a produselor lingvistice de imaginație și-a croit drum spre timpurile moderne încă de la sfârșitul Renașterii, atunci când *Poetica* aristotelică a beneficiat de o avalanșă de interpretări, din ce în ce mai îndepărtate însă de substanța ei originară. De fapt, ideea de literatură ca produs artistic specific, mai bine zis datorat unei facultăți proprii artistului, se întâlnește chiar în *Poetica* lui Aristotel: Stagiritul amintește, între cauzele care au dat naștere poeziei, pe cele cât se poate de firești ca „darul înnăscut al imitației" și „darul armoniei și al ritmului"[2], ceea ce l-a făcut pe D. M. Pippidi, comentatorul și traducătorul avizat al tratatului, să vorbească despre normalitatea experienței estetice în concepția lui Aristotel[3]. Normalitatea contrasta cu caracterul supranatural pe care Platon îl destinase artei cuvântului și, încă și mai evident, muzicii.

Aristotel nu amintește, desigur, de o facultate autonomă a imaginației, implicată în producerea operelor artistice, dar o discuție despre ceea ce putem înțelege astăzi prin acest concept constituie o bună introducere în problema statutului ontologic al operei literare. Prima observație pe care aș face-o este aceea că, înțeleasă ca formă de manifestare a inteligenței imaginative, literatura nu își precizează încă notele ei caracteristice. De fapt, orice act de reflecție asupra universului implică un act de inteligență și, totodată, de imaginație, în măsura în care solicită adaptări, reevaluări, transformări, reordonări ale realității. Dacă omul nu ar prelungi într-o formă

2 Aristotel, *Poetica*, traducere, prefață de D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965, IV, 1448b, p.56.

3 D.M. Pippidi, *Introducere* la Aristotel, *Poetica*, *ed.cit*, p.30: „[...]activitatea poetică e o activitate naturală, explicabilă prin libera înflorire a unor aptitudini general-omenești: o activitate spontană, în măsura în care pentru a se manifesta n-are nevoie de înrâurirea nici unui factor extern, și încă și mai puțin de a unei revelații; în sfârșit, o activitate normală, pentru că făcută să coexiste cu celelalte facultăți ale sufletului, fără a exclude facultățile raționale.

Scanned with OKEN Scanner

sau alta realitatea, ar trăi într-un determinism foarte apropiat de cel al animalelor, fie ele aflate pe o treaptă superioară a evoluției filogenetice. Dar definiția literaturii ca formă specifică de manifestare a imaginației este prea largă și pentru faptul că ea poate fi aplicată, cu amendamente minime, și altor forme de experiență artistică. În afară de aceasta, de vreme ce afirmă că literatura este ansamblul plăsmuirilor ca produse ale imaginației, o asemenea definiție nu face în suficientă măsură distincția dintre faptul literar, ca fapt artistic, și alte categorii de plăsmuiri: invenția, minciuna, închipuirea, dar și mitul sau visul.

Simpla constatare a posibilelor interferențe obligă la examinarea mai îndeaproape a celor doi termeni implicați în această definiție a literaturii : ***imaginația*** și ***realitatea*** ( facultatea psihică și obiectul ei). Primul definește acea capacitate esențial umană, care mijlocește manifestarea unor calități deosebite ale inteligenței: flexibilitatea, posibilitatea gândirii divergente, facultatea asociativă și fluiditatea, capacitatea de a gândi prin imagini, mobilitatea proceselor cognitive. Ca răspuns în avans celor care ar putea să considere, eventual, ca neacdecvată o asemenea perspectivă „psihologizantă", aș aminti că Immanuel Kant postulase deja existența a două tipuri de imaginație: reproductivă și productivă[4]. Prima reprezintă forma inferioară a imaginației, foarte apropiată de memorie, de vreme ce „plăsmuirile" ei reproduc structura și elementele componente ale fragmentelor de realitate. În schimb, a doua oferă imagini și idei noi, adică ***alternative la realitate.*** Acestea pot fi practic nelimitate în raport cu același segment al realității. Rezultă de aici că realitatea constituie un punct de referință (afirmat, ignorat, negat sau distorsionat), în măsura în care ea închide între granițele ei totalitatea existentului, care se desfășoară în fața conștiinței subiectului cunoscător, indiferent dacă acest existent este de natură materială (lumea fizică) sau ideală (lumea spirituală). Ansamblurile de reprezentări care au

4 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura științifică, București, 1969, p.169 și urm. În glosarul kantian care însoțește textul acestei „critici", N. Bagdasar sintetizează după cum urmează ideile filozofului: imaginația este o „facultate sufletească de a reprezenta un obiect în absența lui sau de a construi imagini care nu reprezintă nimic real."[...] Imaginația reproductivă, care este supusă legilor asociației și este deci empirică, readuce în minte imaginea unui obiect, a cărui reprezentare am avut-o cu alt prilej. Imaginația pură sau productivă, căreia îi aparțin intuițiile pure de timp și de spațiu, este facultatea de a prezenta originar obiectul și deci precede fenomenul. Ea stabilește legătura între intelect și sensibilitate și, fiindcă aparține totuși sensibilității, intră în funcțiune prin acțiunea intelectului asupra sensibilității. Ea creează schema care trebuie distinsă de imagine, și nu este decât reprezentarea procedeului general al imaginației de a procura unui concept imaginea lui. Iar schema se referă totdeauna la imaginația reproductivă, care recheamă obiectele experienței, fără care intuițiile de spațiu și timp nu ar avea nici o semnificație. Imaginația pură sau productivă este deci o facultate activă, fiindcă efectuează sinteza a priori a diversului într-o imagine, și transcendentală, fiindcă este condiția posibilității experienței." (p.654).

Scanned with OKEN Scanner

calitatea de a se abate de la structura lumii reale, alcătuindu-se pe plan mental și textual în configurații alternative la realitate, reprezintă ***ficțiunile***[5].

Putem, așadar, redefini în următorii termeni literatura ca produs al imaginației productive: ***literatura constituie un ansamblu de obiecte lingvistice, care sunt totodată și opere de ficțiune.*** Afirmația presupune să reconsiderăm natura relației ***ficțiune – realitate***, implicată în definirea literaturii. Dacă aceasta din urmă, nelimitată în timp și spațiu, este inepuizabilă în bogăția determinărilor ei concrete, dacă realitatea este, deci, în egală măsură, concretă și ideală, ea se bucură și de atributul continuității, ficțiunea este limitată, nu se suprapune peste bogăția existentului, iar granițele și configurația ei sunt fluctuante. Indiferent sub ce specie gândim invenția, creația artistică, minciuna, simpla închipuire, indiferent dacă ficțiunea ia forma mitului sau pe cea a basmului, ea face ca în marginea/în prelungirea lumii reale să se instaleze alte lumi, ale căror caracteristici se deosebesc, dar le și amintesc pe cele ale realității.

Prima în ordine cronologică, poziția lui Platon impresionează prin rigoarea cu care filozoful rostește condamnarea aspră a artei și a artistului ce nu-și găsește, în cele din urmă, locul în organizarea socială a cetății ideale. *Republica* sistematizează toate argumentele de natură filozofică, morală și religioasă, cu care Platon înfruntă lumea poeților și a cântăreților din citeră. Condamnarea artei, în special a poeziei și a muzicii, pare a fi fără drept de apel. Nu voi insista asupra acelor argumente care au în vedere funcția socială, finalitatea artei. Este destul să amintesc faptul că ele îi prilejuiesc lui Platon judecăți celebre: arta trebuie condamnată, pentru că ea se bizuie pe partea cel mai puțin rațională din om, pentru că păcătuiește împotriva zeilor, deci a moralei și a religiei, pentru că îi așază pe aceștia într-o lumină defavorabilă, coborâți cum sunt la condiția măruntă a muritorului (în această privință, nici Homer, nici Euripide nu scapă rechizitoriului). Dar acuzația cea mai gravă, care atinge nu doar finalitatea artei și, în ultimă instanță, modul în care ea poate fi valorizată de societate, este cea de natură metafizică. Tema apare fixată în partea a III-a a *Republicii*: poezia este, desigur, vătămătoare pentru spirit și trup (inducând pasiuni josnice), dar mai înainte de toate, ea este ***neînsemnată***, pentru că participarea ei la cunoșterea Ființei rămâne iluzorie. Aici, Platon introduce conceptul de ***mimesis***, căruia îi acordă o semnificație mai apropiată de ceea ce înțelegem astăzi prin ***reprezentare***. Conceptul se întrevede sub învelișul metaforic al mitului, pe care Platon are grijă să-l aducă la înțelegerea neinițiaților: „[...] iată mai mulți oameni aflați într-o peșteră, al cărei drum de intrare dă spre lumină, drum lung față de /lungimea/ întregului peșterii. În această încăpere ei se găsesc, încă din

5 O lucrare în întregime consacrată acestei chestiuni este cartea lui Toma Pavel *Lumile ficționale*, traducere de Maria Mociornița, Minerva, București,1992.

Scanned with OKEN Scanner

copilărie, cu picioarele și grumazurile legate, astfel încât trebuie să stea locului și să privească doar înainte, fără să poată să-și rotească capetele din pricina legăturilor. Lumina le vine de sus și de departe, de la un foc aprins înapoia lor; iar între foc și oamenii legați, este un drum așezat mai sus, de-a lungul căruia, iată, e zidit un mic perete, așa cum paravanul scamatorilor, pus dinaintea celor ce privesc, deasupra căruia își arată ei scamatoriile...[...] mai încearcă să vezi că, de-a lungul acestui perete, niște oameni poartă felurite obiecte care depășesc în înălțime zidul, mai poartă și statui de oameni, ca și de alte făpturi de piatră sau lemn, lucrate în chipul cel mai divers. Iar dintre cei care poartă, unii, cum e și firesc, scot sunete, alții păstrează tăcerea[6]." Analogia cu situația reală de cunoștere este limpede: asemeni oamenilor legați din peșteră, noi nu putem cunoaște lucrurile în sine, ci oglindirile lucrurilor și, cel mai adesea, umbrele pe care le proiectează aceste imagini/ oglindiri pe ecranul înșelător al minții noastre: „Iar mai întâi, el [omul din peșteră] ar vedea mai lesne umbrele, după aceea oglindirile oamenilor și ale celorlalte lucruri, apoi lucrurile ele însele. În continuare, i-ar fi mai ușor să privească în timpul nopții ceea ce e pe cer și cerul însuși, privind deci lumina stelelor și a lunii mai curând decât, în timpul zilei, soarele și lumina sa[7]." Ca reprezentare, arta este o formă de *mimesis*, imagine a lumii fenomenale, dar lumea fenomenală este, la rândul ei, o copie a Ideii, singura realitate deplină pe care o admite filozofia platonică: doar Ideile pot incorpora esențele, ele sunt chiar aceste esențe. Față de Idee, căreia Platon îi acorda statut ontologic deplin, celelalte forme constituiau trepte inferioare de manifestare a realității: ***pe scara manifestărilor onticului, realitatea fenomenală reprezenta o formă degradată în raport cu Ideea, iar arta (poezia) în raport cu realitatea fenomenală.***

Așezată pe treapta cea mai de jos în ierarhizarea formelor de manifestare a existentului, poezia nu are, prin însăși natura ei, capacitatea de a participa la cunoaștere, căci între cele patru forme ale acesteia, doar dialecticii (știința) și inteligenței analitice li se rezervă accesul la adevăr, pentru că ele constituiau ***forme ale intelectului***, pe când credința și reprezentarea/*mimesis* țineau de domeniului ***opiniei***[8]. Poezia n-ar fi putut nicidecum constitui un obiect de meditație pentru filozof, căci acesta nu se

---

6 Platon, *Republica*, în *Opere*, vol.V, traducere de Andrei Cornea, Editura științifică și enciclopedică, București, 1986, Partea a III-a, 516 a-b, pp.312-313.

7 Platon, *Republica*, Partea a III-a, 516 a-b, p.314.

8 Textul platonician vorbește îndeajuns de limpede despre corespondența dintre treptele ontologice, despre reflectarea acestora în sufletul omenesc: „Mai socotește, în raport cu cele patru diviziuni, patru reflectări în suflet, intelectul pur corespunde diviziunii superioare, inteligența analitică celei de-a doua, acordă credința celei de-a treia și reprezentarea ultimei și așează-le conform proporției amintite.In felul în care participă la adevăr realitățile asupra cărora ele se îndreaptă, în același fel socotește că și aceste reflectări interioare au parte de certitudine."( *Republica*, Partea a III-a, 513 D, p.312).

Scanned with OKEN Scanner

ocupă decât de acele lucruri care se sustrag tranzitoriului, care sunt eterne și egale cu sine. Reprezentările poeziei nu sunt, așadar, mai consistente decât umbrele înșelătoare care alunecă pe o apă curgătoare și, de aceea, pentru filozof, ea nu înseamnă aproape nimic. Chiar și admirându-l pe Homer – admirație de altfel ambiguă, căci ea însoțește acuzația de blasfemie la adresa zeilor –, Platon nu pierde nici o clipă din vedere sentința extrem de gravă care apasă de două milenii asupra artei: însuși miezul ei viu, anume caracterul de produs al imaginației creatoare, este iremediabil atins.

Acestor acuzații Aristotel va încerca să le răspundă în micul său tratat de poetică scris, după toate probabilitățile în primii ani ai Lyceum-ului (aproximativ către 330 î. Chr.). Aristotel răspunde, incriminărilor referitoare la păcatele artei față de religie și morală, arătând lipsa de obiect a criticilor, întrucât acestea cădeau dincolo de granițele artei, departe de scopul ei central – provocarea plăcerii prin mijloace sensibile (sunete, culori) și, în același timp, intelectuale[9]. La obiecțiile că arta stârnește în sufletul omului pasiuni josnice, că îi tulbură acestuia mersul rațional al gândirii, că limpedea alcătuire a ființei omenești este risipită prin artă, pentru că doar partea irațională a sufletului se pune în mișcare, Aristotel replică prin teoria (enigmatică pentru noi, astăzi) despre ***catharsis***, formă de purificare, de eliberare a psihicului prin intermediul contemplării artistice[10].

Dar cel mai important argument pentru respingerea concepției platoniciene se leagă de teoria care are în centrul ei categoria de *mimesis*. Dacă această categorie se reducea pentru Platon la o ***soluție negativă*** – *mimesis* era rezultatul unei denivelări ontice, urmată firesc de așezarea artei de partea neadevărului față de adevărul științei dialectice –, Aristotel va încerca să repună arta în drepturile ei, în temeiul opoziției dintre adevăr și posibil: opoziția este bogată în consecințe în planul ontologiei operei literare.

Adevărul avea pentru Aristotel o raportare nemijlocită la realitate: este adevărat ceea ce e conform cu realitatea și neadevărat (fals) ceea ce nu se poate întemeia pe realitate. Posibilul însă nu este nici adevărat, nici fals, el se sustrage unei judecăți în termenii logicii formale[11]. Cunoașterea științifică se întemeiază tocmai pe un recurs la realitate: de aceea, „istoria înfățișează fapte aevea întâmplate"[12]. Dar poezia? În celebra comparație între istorie și poezie, Aristotel proclamă, rupând definitiv legătura cu tradiția inaugurată de maestrul său, superioritatea poeziei față de istorie, superioritatea pe care o deține *mimesis* față de transcrierea adevărului, în limitele cunoașterii

9 Aristotel, *Poetica*, IV, 1448b, pp.56-57.
10 Aristotel, *Poetica*, XIII -XIV, 1452b -1454a, pp.68-72.
11 Aristotel, *Metafizica*, traducere de Șt. Bezdechi, Editura Academiei, București,1965, cartea a IV-a, cap.6-7, p.152 și urm.
12 Aristotel, *Poetica*, IX, 1451b, pp.64-65.

Scanned with OKEN Scanner

realității[13]. Argumentarea Stagiritului înseamnă nu numai o răsturnare a perspectivei filozofice platonice într-o chestiune de ontologie, dar și inaugurarea unei alte direcții în tradiția gândirii estetice europene.

Poezia este mai filozofică decât istoria, pentru că, datorită funcționării mecanismului mimetic, accede la universal. În cazul istoriei, care povestește lucrurile chiar așa cum s-au întâmplat, toate evenimentele ce compun domeniul de referință sunt puse pe același plan: „De aceea și poezia e mai filozofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul" [14]. Având acces la universal, poezia participă la cunoaștere, iar în această diferență de statut epistemologic atribuit artei rezidă cea mai importantă diferență între poziția aristotelică și cea platonică. Platon nu intenționase să întemeieze o estetică, cu atât mai puțin o poetică: înțelesul conceptului de *mimesis* se precizează într-un câmp ideatic foarte bine circumscris. Ca și Platon, Stagiritul rezervă dialecticii, știință a științelor, supremul elogiu. Dar, de acum înainte, dialectica nu mai oferea singura cale de acces la adevăr, ca și cum alte forme, între care *mimesis*, n-ar fi putut contribui decât la înălțarea unei împărății a umbrelor.

A accede la universal prin poezie presupune a recurge la un alt fel de cunoaștere, înfăptuit după legile verosimilului și ale necesarului: „A înfățișa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului: lucru către care și năzuiește poezia, în ciuda numelor individuale adăugate"[15]. ***De aceea, arta se situează față de realitate ca posibil, nu ca non adevăr.*** Acuzația de minciună adusă de Platon poeziei cade, pentru că, nefiind nici adevărat, nici fals, ceea ce este posibil suspendă judecata

---

13 Aristotel, *Poetica, ibidem.* Este interesant să subliniez întoarcerea poeticienilor contemporani la problematica aristotelică a raportului dintre istorie și poezie, chiar dacă demersul este condus într-o altă direcție. Jocelyn Letourneau încearcă, de pildă, să fundamenteze ideea că, din punctul de vedere al textualității, istoria și literatura împart un întins teritoriu comun: caracterul secvențial, vocea auctorială, punctul de vedere, ficționalizarea evenimentelor trecute; dintre acestea, doar primele două trăsături comune apar și în comentariul aristotelic. Ipoteza pe care se sprijină comparația este acum alta: ficționalitatea nu mai reprezintă un punct de reper într-o încercare de delimitare a teritoriului ocupat de literatură; genuri învecinate, cum ar fi istoria, pot împărăși cu literatura o asemenea caracteristică care, până nu demult, părea că i-a pecetluit existența: „Textul istoric este și el un eveniment al trecutului în sensul că el nu este smuls din acel trecut, ci îi aparține acestuia. A scrie trecutul nu înseamnă pur și simplu a-l spune, ci, depotrivă, a-l produce, iar orice text istoric participă la experiența trăitului-perceput – comunicabil pe cele două planuri simultane și înlănțuite – al prezentului care se face și al trecutului care se reface." *Le texte historique comme objet de l'analyse littéraire,* în *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sub direcția lui Claude Duchet și Stéphane Vachon, XYZ Éditions, Québec, 1993, p.142).

14 Aristotel, *Poetica, ibidem.*

15 Aristotel, *Poetica*, IX, 1451b, p.65.

Scanned with OKEN Scanner

condusă după criteriile inflexibile ale logicii. În sens strict, poezia nu este nici adevărată, nici neadevărată, dar ea poate fi adevărată, poate participa la cunoaștere, în măsura în care se conduce după legile verosimilului (conformitatea cu realul) sau după cele ale necesarului (conformitatea cu logicul). Cel puțin aceasta lasă să se întrevadă Aristotel în precizarea pe care o face în legătură cu alcătuirea "acțiunii complexe", al cărei deznodământ este determinat fie de o recunoaștere, fie de o răsturnare de situație, fie de amândouă: „Și recunoașterea, și răsturnarea de situație trebuie să rezulte însă din alcătuirea subiectului, așa fel ca și una și cealaltă să decurgă din faptele petrecute, fie în chip necesar, fie verosimil"[16].

Ca să rezum, aș spune că pentru Aristotel esența poeziei epice sau dramatice constă în imitarea „oamenilor în acțiune". Așezând arta sub jurisdicția verosimilului și a necesarului, filozoful ferește categoria de mimesis de interpretarea ei ca liberă mișcare a fanteziei, lăsată în voia capriciului sau a entuziasmului necontrolat. Înțelegem de asemenea că pentru autorul *Poeticii mimesis* nu însemna nici imitarea fidelă („copia" realității): de altfel, o spune explicit el însuși, atunci când afirmă necesitatea selectării episoadelor în alcătuirea subiectului unei epopei, operație fără de care accesul poeziei la universal ar fi pus în dificultate. Tocmai pentru o asemenea știință a selectării episoadelor semnificative este elogiat Homer, așezat de filozof mai presus de toți ceilalți poeți. Comentariul din capitolul al XXIII-lea reia termenii (celebri) ai discuției, adică pe cei ai comparației dintre poezie și istorie: „Evident, iarăși, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeași ca a subiectelor istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înlăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte. Așa cum biruința navală de la Salamina și înfrângerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeași vreme, fără a fi năzuit câtuși de puțin spre același țel, tot astfel, într-o serie de ani succesivi, un eveniment se poate produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. Iată de ce, așa cum am mai spus-o, comparat cu ceilalți, Homer se arată meșter desăvârșit și în această privință, pentru că nu se apucă să povestească războiul întreg, măcar că va fi avut și el un început și un sfârșit"[17].

Delimitând astfel înțelesul conceptului de *mimesis* (rezistent la încercările de traducere în orice limbă modernă), nu am făcut decât să amân constatarea unei fisuri în câmpul definirii lui polemice.

---

16 Aristotel, *Poetica*, X, 1452a, pp.66-67.
17 Aristotel, *Poetica*, XXIII, 1459a, p.87.

Scanned with OKEN Scanner

În concepția lui Aristotel, cunoașterea prin *mimesis* este legată de manifestarea unei forme exemplare (*eidos*), prin reprezentări sensibile, concrete. Un personaj trebuia să fie concret, dar reprezentarea lui, credibilă (verosimilă). Același lucru se întâmplă și cu subiectul unei tragedii sau epopei. Totuși, filozoful constată că între eroul de tragedie și cel de comedie există o diferență în privința conformității la „verosimil" și „necesar". În capitolul al II-lea, el tratează despre obiectivele imitației „oamenilor în acțiune", „iar aceștia sunt de felul lor virtuoși ori păcătoși[...]"[18], deci și „personajele închipuite vor fi mai bune ca noi, ori mai rele ca noi, ori la fel cu noi, cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișează pe oameni mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysos așa cum sunt aievea. E limpede, prin urmare, că fiecare din imitațiile amintite va păstra aceste deosebiri și va fi alta după felul obiectului pe care-l imită, cum am arătat[...]. Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele"[19]. Interpretarea acestui pasaj nu ar fi problematică, dacă nu l-am corobora cu un altul, din capitolul al XV-lea, în care Aristotel pare a se contrazice: „De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști care, silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare [...]: la fel și poetul, nevoit să imite oameni mânioși, ori ușurateci, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze *cum sunt, și totuși mai de soi* (subl.G.D.) așa cum au făcut cu Ahile Agathos și Homer"[20]. Întreaga chestiune a esenței literaturii ca artă a reprezentării rezidă în această afirmație.

Ca formă de *mimesis*, poezia nu urmează întru totul realitatea, ea se așază sub semnul lui «ca și cum» și, deopotrivă, sub acela al lui «este». Transpusă în termeni logici, condiția poeziei se sprijină pe o contradicție fundamentală: A este non-A. Acesta pare a fi sensul spuselor lui Aristotel despre datoria poetului de a înfățișa personajele „așa cum sunt, și totuși mai de soi". *Mimesis* nu exclude (ba chiar presupune) nici idealizarea (exagerarea în bine, sublinierea caracterelor nobile, în cazul tragediei, spre deosebire de comedie), nici conformitatea cu realitatea, nici depășirea acesteia. În capitolul al XXV-lea, Aristotel comentează așezarea concomitentă a poeziei sub semnul lui «ca și cum» și sub cel al lui «este»: „Tot așa, dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce voia să înfățișeze, are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, cum trebuia să fie..."[21]. Cu precizarea

18 Aristotel, *Poetica*, II, 1448a, p.54.
19 Aristotel, *Poetica*, II, 1448a, pp.54-55.
20 Aristotel, *Poetica*, XV, 1454a, pp.73-74.
21 Aristotel, *Poetica*, XXV, 1460b, pp.92.

Scanned with OKEN Scanner

importantă că pentru Stagirit *mimesis* se referea la oamenii în acțiune, deci, că adevărata imitație viza faptele (în limitele verosimilului și ale necesarului), iar nu sentimentele sau caracterele, aș putea afirma că în poetica aristotelică *mimesis* este marcată, în chiar miezul demonstrației, de concurența dintre două accepții ale conceptului: *mimesis a conținutului*, ca reflectare/ conformitate cu realitatea, ceea ce presupunea un control al calității de adevăr sau fals exercitat asupra procesului imitativ, și *mimesis a formei* (sau a expresiei), ca idealizare/depășire a realității[22], întrucât reprezentările, cel puțin în poezia nobilă a tragediei, pot să întreacă prin exemplaritate realitatea: deci, mimesis trebuia să se constituie ca model (într-o formă sensibilă, concretă) al realității.

Comentând asemenea pasaje, un interpret al lui Aristotel observa: „Pentru el, posibilul sau universalul poeziei se confundă, ca lucru unic și indistinct, cu universalul sau abstracțiunea științei: și e absurd să ne gândim că el ar putea să nu le confunde, *pentru că niciodată nu a despărțit imaginația de intelect*."[23](subl. G.D.). Așadar, întreaga valoare pragmatică și morală cu care Aristotel investise arta se sprijină pe o indistincție: căci pe aceeași scară a manifestărilor intelectului, filozofiei i se rezervă domeniul adevărului, al necesarului, iar retoricii și poeticii treptele imediat următoare, la care adevărul și necesarul se convertesc în verosimil și posibil. Aceleași criterii (logice) prezidează la întemeierea și a filozofiei, și a retoricii sau a poeticii. O dovadă o constituie și faptul că Aristotel a inclus existența artistică alături de cea a filozofilor în conceptul de ***theoría*** (viață contemplativă) și nu s-a gândit nici o clipă să-i confere un statut aparte[24].

Aceste constatări sumare pot conduce doar la o singură concluzie: pentru filozoful grec adevărul artistic nu avea o existență autonomă în raport cu adevărul cognitiv. Și totuși unele afirmații ale lui Aristotel par a indica contrariul: „Trebuie adăugat, de asemenea, că criteriul corectitudinii nu e

---

22 Luigi Russo, *La poetica di Aristotile e la coerenza degli interpreti del Rinascimento*, în *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza Figli, 1929, p.101.

23 A. Rostagni, *Introduzione alla Poetica di Aristotile*, Torino, Chinatore, 1945, p. LXXVI-LXXVII.

24 V. *Etica Nicomahică*, Cartea a X-a, V-VIII, 1175a-1179a, pp.247-260 (traducere de Stella Petecel, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988): aici, Aristotel înclină mai curând să trateze indistinct plăcerile intelectuale și pe cele provocate de operele artistice, mai exact să le asimileze pe acestea din urmă la primele; dar plăcerile intelectuale oferă substanță vieții contemplative, pe care se întemeiază fericirea umană. Comentând o asemenea particularitate, W.Tatarkiewicz observa: "Aristotel distingea patru tipuri de viață, închinate respectiv indulgenței, câștigului, politicii și contemplației. Nu a enumerat separat viața artistică, incluzând-o însă în mod evident în înțelesul de contemplație (*theoría*). Conceptul grecesc de theoría sau de viață contemplativă cuprindea atât viața artiștilor și a poeților, cât și pe cea a filosofilor și a oamenilor de știință. Aristotel nu a crezut că viața artistică, în sensul pasiv de savurare a artei, ar putea întregi în mod independent existența omenească și, prin urmare, n-a privit-o ca pe un tip separat de viață." (*Istoria esteticii*, vol.I, Meridiane, București, 1978, p. 224).

Scanned with OKEN Scanner

același în politică și în poezie, cum nu e același nici în altă artă și poezie. Greșelile proprii acesteia din urmă sunt de două feluri: unele împotriva firii, altele întâmplătoare. Dacă avem de-a face cu o neputință de a imita modelul ales, greșeala e împotriva poeziei; dacă însă păcatul stă în faptul de a nu-și fi ales bine obiectul de imitat - cum ar fi un cal ce și-ar ridica în același timp amândouă picioarele din dreapta [...] ori[ar] duce la înfățișarea a cine știe căror lucruri imposibile, greșeala nu e împotriva poeziei"[25]. Dar continuă revelator: „Înfățișează [poezia] cumva lucruri imposibile? Săvârșește o greșeală. Greșeala nu mai există, dacă poetul și-ar atinge țelul urmărit[...] sau dacă în felul acesta izbutește să facă *impresionantă* (subl.G.D.) partea unde se găsesc imposibilitățile, ori vreo altă parte"[26]. Pasajul este revelator, pentru că dezvăluie un alt gând al filozofului: poetul poate uza de descrierea unor fapte imposibile, doar în măsura în care ele au forță de persuasiune și sunt în cel mai înalt grad credibile, procurând astfel spectatorului plăcerea contemplației artistice.

Ceea ce pare, oricum, că determină specificul valorii de adevăr artistic este mai aproape pentru Aristotel de esența retoricii decât de cea a filozofiei. Că filozoful avea în minte o asemenea accepție, chiar dacă el părea că se apropie de intuirea adevărului artistic, o dovedește comentariul despre Homer din capitolul al XXIV-lea. Într-un paragraf a cărui reproducere *in extenso* este necesară, Aristotel arată în ce constă mecanismul formării credințelor, false în raport cu cerințele logicii, dar perfect acceptabile în raport cu cele ale persuasiunii și ale verosimilului; aici Stagiritul se situează pe o poziție mai apropiată de Platon decât s-ar părea la prima vedere: „Tot Homer i-a învățat pe ceilalți cel mai bine cum să mintă cu socoteală. Vreau să spun judecățile mincinoase. Într-adevăr, de câte ori un lucru care există sau se întâmplă aduce după sine un alt lucru care există sau se întâmplă, oamenii își închipuie că, de vreme ce al doilea există, primul trebuie să fi existat și el; socoteală evident greșită. Din această pricină, de câte ori primul fapt e o minciună, mulțumită căruia există sau se întâmplă în chip necesar altul adevărat, suntem împinși să le luăm împreună, pentru că mintea, știind că cel de-al doilea există, se lasă amăgită să creadă în existența celui dintâi"[27].

În mai multe rânduri, Aristotel se arată înclinat să respingă folosirea elementelor iraționale în alcătuirea poeziei (a tragediei), iar când ele nu pot fi evitate formulează precauții de ordin tehnic. Cu toate acestea, „decât întâmplările posibile anevoie de crezut trebuie preferate mai curând

25 Aristotel, *Poetica*, XXV, 1460b, p.91.
26 Aristotel, *Poetica*, *ibidem*.
27 Aristotel, *Poetica*, XXIV, 1460a, p.90.

Scanned with OKEN Scanner

întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate[28]." Se conturează astfel cel puțin două zone de indistincție, generatoare de contradicții în teoria poetică a lui Aristotel.

În primul rând, filozoful operează cu ***categoriile logice*** de universal, particular, necesar și posibil: afirmația potrivit căreia poezia este mai filozofică decât istoria, pentru că „înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul", nu ar avea sens dacă «universal» sau «particular» ar fi luați în acest context drept «universal» și «particular». Era firesc ca această indistincție să determine și relația ***adevăr cognitiv – adevăr artistic.*** Fără să o formuleze explicit, Aristotel impune ideea că poetica și retorica se așază de aceeași parte, pentru că amândouă transgresează domeniul de aplicație a dicotomiei adevăr – fals, deci își au statutul lor bine precizat, diferit de cel al dialecticii. Imitația poetică poate fi adevărată din punct de vedere cognitiv, atâta vreme cât participă la universalul detectabil în manifestările lui concrete, în limitele necesarului, dar poate să nu fie adevărată: ***pentru aceasta este suficient să fie verosimilă***, să întrunească atributele (aparente) ale conformității cu realitatea. Iată cum, într-un text ale cărui elipse au lăsat loc ambiguităților în interpretare și a generat atâtea comentarii, formulările Stagiritului sunt răspunzătoare pentru evoluția ulterioară a conceptului de *mimesis.* Acestei concluzii i se mai adaugă și o alta; nicăieri în cuprinsul *Poeticii* nu se întâlnește o definiție clară a ceea ce Aristotel înțelegea prin *mimesis*. Neexplicitarea se justifică prin caracterul acroamatic[29] al scrierii: conceptul circula în mediul intelectual atenian, între filozofi și retori, și, ca atare, nu cerea explicitări suplimentare. Din neputința comentatorilor de mai târziu de a reface cadrul istoric particular al *Poeticii* rezultă poate cea mai mare parte a confuziilor în definirea categoriei și primejdia interpretărilor modernizate.

De aceea încercarea de a fixa câteva momente din îndelungata istorie a conceptului este importantă; altminteri nu vom înțelege cum s-a produs glisajul semantic de la *mimesis;* înțeleasă ca «reprezentare», la *mimesis* înțeleasă ca «ficțiune», în perioada barocă și mai târziu.

---

28 Aristotel, *ibidem.*

29 D.M. Pippidi, *Introducere* la *Poetica*, ed.cit.: caracterul acroamatic, adică ezoteric, al scrierii lui Aristotel se vădește în compoziția ei nesistematică, potrivit unei logici implicite: „[caracterul acroamatic] e oglindit fără putință de înșelare în compoziția și stilul ei, amândouă neobișnuite pentru o operă aparținând unei perioade atât de strălucite a literaturii grecești: compoziție schematică, fără riguroasă legătură logică, îngreuiată de reluări și întreruperi; stil sumar, încărcat de paranteze, întunecat de elipse și brahilogii. Inexplicabile în orice altă ipoteză, – aceste particularități se lămuresc lesne prin presupunerea că avem înainte-ne un caiet de însemnări personale, notele de curs ale filozofului, împrăștiate discipolilor în cadrul unei serii de lecții cu dezvoltările și comentariile necesare."(p.9).

Scanned with OKEN Scanner

Restrângerea semnificației conceptului de *mimesis* la *imitatio* o găsim în *Arta poetică* a lui Horațiu, pentru care categoria însemna reprezentarea conformă cu natura, deci presupunea raportarea la un plan referențial foarte precis și, totodată, ***respectarea unui model***: „Dar rațiunea e-n scrisul corect și izvor și principiu./ Școala socratica fie-vă sprijin în fondul lucrării/ Și, pe idei tu stăpân, va veni de la sine cuvântul./ Cine-a-nvățat ce-i dator către țară și către prieteni,/ Cum să-și iubească părinții, cum frații și cum pe un oaspe,/ Ce se cuvine să facă un jude și ce senatorul,/ Care e rolul ce-l are-n război comandantul, acela/ Știe să dea un aspect cuvenit fiecărei persoane./ Îl sfătuiesc să observeale vieții moravuri, modele/ Și, imitând, să-mprumute de-aici-nsuflețite cuvinte"[30]. Conformitatea cu natura lucrurilor și prestigiul tradiției, al exemplului se păstrează drept constante ale esteticii clasice, indiferent de perioada istorică în care este resuscitat clasicismul. În Evul Mediu și în Renașterea timpurie, *Poetica* lui Aristotel nu a fost cunoscută direct, ci prin intermediul comentatorilor lui arabi, între care cel mai important a fost Averroes (secolul al XII-lea): conformitatea este mult estompată, alte note presupuse a fi caracteristice pentru mimesis luându-i locul. Filozoful arab pune în circulație – în spațiul european – formula, evident atribuită lui Aristotel, potrivit căreia arta/ poezia constituia o reprezentare a adevărului: specificul artei era din nou tradus în termenii logicii.

Primii poeticieni renascentiști preiau chiar aceste interpretări deformate ale gândirii aristotelice, pe fondul unui horațianism de principiu, care dă măsura estetcii lor clasice. Dar, ca întotdeauna, un curent de gândire dominant își are contestatarii ei: de altfel, vehemența antiaristotelică se aude, prin glasul lui Giordano Bruno, până spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Primul dintre ei, Francesco Patrizzi, vorbește despre *furor poeticus* și *inventio*, opuse imitației, înțeleasă ca reprezentare a realității. Exemplul atestă existența în Renaștere a unei tendințe însemnate de emancipare, uneori aproape inconștientă, de sub tutela lui Aristotel. Poeticienii aristotelici, precum Lodovico Castelvetro, nu folosesc niciodată conceptul de „imitație", iar primul comentator al Stagiritului, Robortello (l548), publică deopotrivă și traducerea în latină a *Tratatului despre sublim*, care ilustrase în perioada postaristotelică, abaterea cea mai spectaculoasă de la învățătura Stagiritului[31].

Clasicismul renascentist cultivă, așadar, atitudinea mimetică (*mimesis* înțeleasă ca reprezentare idealizată a realității). Ea se întemeiază pe verosimilitate, care a determinat – în construcția dramatică – respectarea unității de timp, de loc, pe lângă cea de acțiune, singura de altfel la care

30 Horațiu, *Arta poetică*, în *Arte poetice. Antichitatea*, îngrijită de D. M. Pippidi, Univers, București, 1970 *ed. cit.*, pp.214-215.
31 W.Tatarkiewicz, *op. cit*, vol.III, p.282.

Scanned with OKEN Scanner

Aristotel făcuse o referire explicită[32]. Cât timp textul original al *Poeticii* a rămas necunoscut, estetica literară a Renașterii a dovedit obediență față de Horațiu, coroborat cu aristotelismul deformat de gîndirea arabă. Când, spre 1550, s-a produs descoperirea textului original, poeticienii au avut revelația că pentru Aristotel *mimesis* însemnase de fapt altceva decât crezuseră ei până atunci. Astfel, de sub semnul lui Horațiu, pentru care poezia era constrânsă să trimită la un plan referențial real și precis, poetica Renașterii târzii și cea postrenascentistă trec sub semnul unui Aristotel, căruia i se atribuie acum licența falsului, justificată în desfășurarea acțiunii epice sau dramatice.

Cum a fost posibil să se retragă categoriei de *mimesis* forța cognitivă cu care o investise Aristotel și să devină un loc privilegiat de manifestare a fanteziei sau, chiar mai mult, o afirmare triumfătoare a ficțiunii pure? Aristotel vorbise despre valoarea de cunoaștere a imitației, dar el numai intuise existența unui adevăr artistic autonom. Probabil că, mai târziu, categoria de *mimesis* nu ar fi fost grevată de atâtea confuzii dacă în Poetica ar fi existat referiri explicite la adevărul artistic, ceea ce din punct de vedere istoric nu avea cum să se întâmple.

Distincția cvasiinexistentă între adevărul cognitiv și cel artistic face ca încă din perioada de înflorire a Renașterii doctrina aristotelică despre *mimesis* să fie interpretată în termeni de alternativă: fie imitația este o reprezentare cu caracter de adevăr (deci ea are suport în realitate), fie conține ficțiuni (deci ea nu are în chip necesar suport în realitate). În prima parte a secolului al XVI-lea, când influența lui Horațiu a fost încă predominantă, conceptul de imitație rămâne univoc atașat sensului de „reprezentare idealizată a realității", pentru ca, după 1550, când se generalizează contactul direct cu textul aristotelic, accentul să cadă tot mai mult pe sensuri secundare ca „verosimil" sau „ficțiune". Prin numeroasele sale referiri la oportunitatea folosirii elementelor incredibile sau miraculoase, textul aristotelic deschidea o asemenea cale. Iată una din cele mai uluitoare afirmații, care nu avea cum să treacă neobservată: „În tragediile cu peripeții, ca și în cele cu acțiune simplă, poeții pot obține efectul dorit *pe calea minunării spectatorului*" (subl.G.D.); aceasta se produce, spune Aristotel, citându-l pe Agathon, pentru că „de multe ori e verosimil să se întâmple și lucruri neverosimile"[33].

Așadar, nu numai ceea ce Aristotel nu spune (de aici indistincția istoric explicabilă între adevărul cognitiv/ logic și cel artistic) prilejuiește confuzii, ci

---

32 Aristotel, *Poetica*, XXIII, 1459a: pentru poezia epică, la fel ca și pentru cea dramatică, Aristotel precizează care este condiția esențială ce se cere respectată în alcătuirea subiectului: „[..] să poarte asupra unei singure acțiuni, întregi și complete, având un început, un mijloc și un sfârșit, pentru ca – una și întreagă, ca orice organism – să poată produce desfătarea care-i e proprie."(p.87).

33 Aristotel, *Poetica*, XXV, 1461b, p.94.

Scanned with OKEN Scanner

și ceea ce el spune, textul aristotelic în litera lui, generează interpretări contradictorii. Toate elementele imposibile sau a căror motivație Stagiritul o găsea fie „în cerințele operei poetice, fie în idealizarea adevărului, fie în credința obștească", toate elementele miraculoase sau iraționale ce se cereau evitate fac să explodeze categoria esențial logică a posibilului aristotelic, căreia i s-ar fi subsumat în mod normal categoria de *mimesis.* Prezența tuturor acestor aluviuni ale imaginabilului, pe care Aristotel nu avea cum să le introducă în teoria sa, determină pierderea suportului ferm în realitate. Până în zorii barocului, pot fi urmărite consecințele unei asemenea oscilații în discuția despre oportunitatea folosirii elementelor miraculoase în alcătuirea poemului epic (de pildă, la Torquato Tasso).

La modificarea conceptului de *mimesis* mai contribuie însă și o altă realitate, pe care o voi denumi cu o formulă sintetică „criza retoricii". Restrângerea dispozitivului retoric la *elocutio* a avut drept consecință imediată faptul că s-a pierdut ***conștiința specificității a ceea ce trebuia imitat***, determinând astfel apropierea dintre exigențele bunei imitații și cele ale rostirii frumoase: *bene dicere ornato dicere* devine acum cuvântul de ordine. Poeticienii Renașterii târzii au lucrat în mod inconștient, dar sigur, la separarea formei de conținut, la instituirea unei forme care să funcționeze independent de conținuturile pe care le exprima. Atitudinea tinde să se generalizeze în perioada de tranziție de la Renaștere la baroc: separarea dintre ***prodesse*** („a instrui") și ***delectare*** („a desfăta"), favorizată de privilegiile tot mai mari acordate elementului ornant, laturii ***elocutio***, este susținută de modificarea treptată a categoriei. Ambele fenomene – evoluția retoricii și noile accepții ale conceptului de *mimesis* – își au originea în coliziunea dintre aristotelismul redescoperit și vechile cadre ale esteticii în linia Cicero-Horațiu.

Această coliziune nu ar putea fi explicată în articulațiile ei decât pe fondul unei crize gnoseologice, atât de bogată în consecințe pentru destinul culturii europene, ale cărei efecte le mai simțim încă și astăzi. Sciziunea dintre facultatea intelectivă, rațională, și cea emotiv-imaginativă, sciziune inexistentă la cei vechi și chiar la primii oameni ai Renașterii, se instalează în chiar inima culturii europene, cu toate corolarele ei: tensiunea dintre natură și cultură, dintre artă și știință, dintre cunoașterea speculativ-teoretică și cea empiric-experimentală. Nu este de mirare că asistăm, în această dezorientare generalizată, la o îndepărtare tot mai decisă de linia aristotelică originară și la o răsturnare a argumentației Stagiritului. Iată, de pildă, noul chip al celebrei controverse dacă istoria este sau nu superioară poeziei: pe această comparație, în care poezia ieșise învingătoare, își întemeiase Aristotel o bună parte din argumentația menită să răspundă acuzațiilor aduse poeziei de către Platon (*Poetica*, capitolul al IX-lea). În tratatul *De scribenda historia*,

Scanned with OKEN Scanner

A.Viperano consfințește, de pildă, inferioritatea irecuzabilă a poeziei față de istorie[34]. Judecata se instalează în virtutea aceleiași sciziuni a unității dintre conținut și formă: cuvintele și lucrurile, ***verba*** și ***res***, sunt în mod esențial ***eterogene***, ele nu mai participă de acum înainte în mod egal la cunoașterea realității. Discreditate, cuvintele vor fi izgonite în câmpul ipotetic al aparențelor, al modalităților de pronunțare; dimpotrivă, istoricul primește toate onorurile, pentru că doar el poate înfățișa lucrurile conform cu adevărul: o asemenea sentință face însă inutilă, ba chiar blamabilă, invenția.

Atitudinea de discreditare din perspectivă gnoseologică a imitației o putem descifra încă de la primul comentator al lui Aristotel, F.Robortello. Ierarhizării formelor de cunoaștere, propusă de Stagirit, Robortello îl opune propria sa ierarhizare a disciplinelor sermocinale, în funcție de un criteriu de clasificare, bazat pe trecerea discretă de la adevăr la fals: adevărul este domeniul științei demonstrative(logice), probabilul este rezervat dialecticii (în contrasens cu Aristotel!), persuasivul retoricii, verosimilul sofisticii, iar falsul/fabulosul (identificarea este în sine semnificativă) poeticii[35]. Ceea ce nu înseamnă că Robortello nu vorbește despre imitație sau că nu-i recunoaște existența, ci doar că el îi retrage aceasteia capacitatea de a accede la cunoaștere. Există, în chip evident, în întreaga perioadă, o ***incapacitate*** – conștiința acesteia se va accentua dramatic în epoca barocă – **de a concilia în chip satisfăcător caracterul de virtualitate a imitației** (identificată cu fabulosul!) cu ***imperativul aristotelic al universalității categoriei de mimesis.***

Nu mult după 1550, un alt poetician al epocii – Cipriano, în *Vera poetica* (Adevărata poetică, 1555) – făcea neliniștitoarea afirmație că adevărații poeți trebuie „să-și plăsmuiască poezia din nimic", tăind astfel ficțiunii literare orice contact cu realitatea și plasând-o în spațiul ambiguu al indistincției dintre adevăr și fals, iar lui Alessandro Piccolomini (1575) îi era cu desăvârșire indiferent dacă poezia înfățișează adevărul sau falsul[36].

Aceste câteva incursiuni în istoria conceptului pun în lumină o realitate de fond a poeticii renascentiste târzii: în tot secolul al XVI-lea și în cel următor se consolidează linia antiaristotelică, dar, paralel, își face simțită prezența un fond de gândire neoplatonică.

Până spre l600, categoria de *mimesis*, cu o istorie deja impresionantă, acumulase câteva semnificații care valorificau tocmai tensiunile, rupturile, contradicțiile pe care le cunoștea conceptul originar: *mimesis* ca ***reprezentare*** (acesta este, probabil, sensul platonic precumpănitor care

34 Ciro Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento* (secolo XV-XVI-XVII), Milano, Vallardi, 1915, pp.147-149.
35 C. Trabalza, *op.cit.*, p.116 și urm.
36 W. Tatarkiewicz, *op.cit*, III, p.290.

Scanned with OKEN Scanner

trece ca atare și în *Poetica* lui Aristotel), *mimesis* ca ***reflectare idealizată*** (apare în *Poetica*, în comentariile aristotelice despre deosebirile dintre eroii tragediei și cei ai comediei), *mimesis* ca ***imitatio a naturii***, dar și ***a unui model*** ( sunt cele două accepții pe care le pune în circulație tradiția postaristotelică a retorilor latini, care întemeiază o poetică a exemplului), *mimesis* ca ***aparență verosimilă*** (semnificație colaterală în *Poetica*, recuperată cu abilitate de Renașterea târzie). Barocul va impune, în prelungirea Renașterii târzii, și va promova, tinzând să elimine celelalte semnificații care trimiteau obligatoriu la decalogul aristotelic, *mimesis* ca ficțiune (sugestia era aceea că raportarea la realitate devine neobligatorie, ba chiar stânjenitoare) și *mimesis* ca ***expresie*** (cuvintele ca substitut al lucrurilor).

Aceste transformări ale categoriei de *mimesis* se însoțesc cu redefinirea scopului poeziei, care nu mai este desfătarea (mai ales intelectuală la Aristotel), nici îmbinarea utilului cu plăcutul (Horațiu, Renașterea), ci „fabularea" în chip minunat, având în minte ideea universală de Bine. Influxul de neoplatonism, în concordanță cu care poetul era destinat contemplației înalt-misitice a primei Idei și a formelor esențiale, se combină la poeticienii baroci cu un curios hedonism (accentul distribuit pe *delectare* este foarte marcat), dar și mai bine cu indiferența cu care este tratată chestiunea imitației.

Ca mijloc, nu ca scop, *il diletto*(„desfătarea") are un spațiu propriu de manifestare, cel al poeticii, prin mijloacele de care aceasta dispune: armonia versului, ritmul, imitația. Ne interesează faptul că imitația se află așezată dincoace de bariera artificiului verbal, retrăgându-i-se astfel cu desăvârșire atributul de caracteristică a poeziei. La un reprezentant al barocului italian, Al.Tassoni, orice legătură între conceptele de imitație și ficțiune este tăiată, căci în referirea la comentariul lui Aristotel asupra lui Herodot el se desolidarizează de Stagirit, prin observația că, în definitiv, dacă ficțiunile sunt cele care fac specificul poetului, și Herodot e poet, pentru că istoriile sale sunt pline de ficțiuni (*finzioni*) și povești (*favole*). De ce, își continuă raționamentul Tassoni, cu aerul că ar continua raționamentul lui Aristotel însuși, dacă elogiul adresat istoricului se întemeiază pe exactitatea cu care acesta descrie faptele, nu este elogiat și poetul pentru măiestria cu care descrie lucruri fictive, închipuite (cose finte), servindu-se de ritm și rimă, care fac rostirea poetică cu atât mai anevoioasă față de cea în proză. Până la a pune în discuție principiul însuși al imitației nu mai este decât un pas pe care Tassoni îl face fără ezitare: „Nu e de ajuns deci afirmația generală că poezia este imitație, așa cum nu e de ajuns afirmația că omul este animal..."[37] Descifrăm

37 Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. Rime e prose scelte*, a cura di Giovanni Ziccardi, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1952, p. 432.

Scanned with OKEN Scanner

în spatele unor asemenea atitudini un început de conștientizare a unui adevăr artistic autonom, adică independent de cadrul referențial: iar aceasta se petrece pe fundalul tensiunii tot mai acute între imitație și expresie. Această tensiune ia chipuri variate în diferite literaturi europene occidentale, dar ceea ce unește varietățile barocului european din Italia, Spania sau Anglia este – simplificând lucrurile, fără totuși a denatura esența realității estetice – că fie în varianta ***gongorismului*** (de la numele marelui poet spaniol Fray Luis de Góngora), fie în cea a ***concettismului italian*** (ilustrat cel mai bine de poezia lui Gianbattista Marino), fie în varianta engleză a ***eufuismului*** (profesat de John Lyly, care transplanează peste mare prețiozitatea și artificiozitatea poeziei baroce de pe continent), aceste ramificații ale poeticii de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea au ca trăsătură comună rezolvarea tensiunii mai sus amintite în ***detrimentul imitației.***

Lui Góngora, lui Marino sau lui Lyly, cel atât de discreditat de Shakespeare, le sunt comune excesul metaforizant, consecință a golirii de sens a categoriei de imitație, retorismul extravagant și, ceea ce ne interesează mai ales în contextul discuției, anularea oricărui recurs la elementele reale. O asemenea afirmație se cere avansată cu prudență și, oricum, cu precizările cuvenite[38].

S-a observat mai demult – este chiar un loc comun – că în poetica barocă planul referențial al textului încetează să mai funcționeze ca trimitere la realitate, dar cu G. Marino se dezvoltă un tip de poezie, aș spune, în termeni semiotici, cu referent intern. A fost de asemenea observată tendința lui Marino și a discipolilor lui spre autopastișă, adică spre o anumită circularitate a discursului poetic, spre o întoarcere a limbajului asupra lui însuși, dispensându-se de obligația de a mai vorbi despre un dat anterior și exterior rostirii înseși: comentând *Adone*, cea mai importantă realizare poetică a lui G. Marino, un istoric literar italian observa că el reprezintă „un rezumat minunat și monstruos al întregii literaturi de până la sfârșitul Seicento-ului"[39].

Spre deosebire de Marino și, în general, de experiența concettistă, în orientarea cultistă spaniolă, a prevalat "invenția gnoseologică a metaforei", ceea ce s-a tradus printr-o permanentă regândire a raportului dintre limbaj și realitate[40], dintre *verba* și *res*, aflate într-un echilibru foarte fragil, a cărui stabilitate este mereu repusă în discuție și amânată. Este tot atât de adevărat însă că, fie în forma relegării imitației din câmpul experienței poetice, operație însoțită de ignorarea deplină a finalității gnoseologice a poeziei (G. Marino),

38 Alejandro Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Dacia, Cluj, 1078, p.52-107.
39 Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, III, Mondadori, Milano, 1956, pp. 218 și urm.
40 Luciano Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, în *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Prima parte: *Dall' antichit à classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1968, p. 501.

Scanned with OKEN Scanner

fie în forma experimentelor lui Góngora de a atinge esența poeziei, ***realitatea încetează să mai constituie un punct de referință fix, un dat exterior a cărui existență garanta adevărul discursului, neputând fi pus la îndoială.***

De aceea, poetica imitației primește replici din nenumărate direcții: *ingegno*, *wit*, *agudeza*, *esprit* – termeni cvasisinonimi – aveau să devină concepte nucleare în jurul cărora se cristalizează, în Italia, Spania, Anglia, mai puțin în Franța, teorii poetice al căror caracter ***recuperator***, ***integrator*** este evident. Ele încearcă să micșoreze distanța dintre domeniul cunoașterii raționale și cel al cunoașterii concrete, produs al fanteziei și, în același timp, să edifice un spațiu propriu de mișcare a facultăților care concură la producerea creației artistice. Acum sciziunea în complexul facultăților umane se produsese și ea nu mai putea fi ignorată. Încă de la sfârșitul Renașterii a crescut interesul pentru modalitățile de a dobândi adevărul obiectiv, complex de probleme ce a inspirat raționalismul lui Descartes în Franța și tradiția empiristă (J.Locke, Th. Hobbes) în Anglia: tendințele erau diametral opuse, dar ambele și-au asumat compartimentarea cunoașterii. În această parcelare riguroasă, creației artistice (inclusiv celei literare) i se rezervă un rol subaltern, încât în cel mai bun caz arta este privită de filozofi cu condescendență. O breșă o provoacă, de pildă, Francis Bacon al cărui concept proteic de *wit* se bazează pe o formă rudimentară a psihologiei asociaționiste[41]. Bacon considera că există facultăți pasive (memoria) și facultăți active (imaginația, intelectul). Imaginației – față de care filozoful englez manifestă „o toleranță plină de superioritate"[42] i se acordă un spațiu intermediar, de legătură între celelalte două, punct de vedere preluat și de Hobbes, care precizează că *wit*-ul cuprinde atât *fancy* (fantezia), cât și *judgement* (judecata). Ca și contemporanul său spaniol, Baltasar Gracián, Hobbes atribuie discernământului intelectual rolul de a ordona asociațiile fanteziei pure și subordonează conceptului de *wit* funcția de asociere a impresiilor depozitate de memorie și trierea, ordonarea, ierarhizarea datelor, deci un complex de operații analitice și sintetice[43].

---

41 Katherine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Meridiane, 1978, p.192 și urm.

42 K. E. Gilbert și H. Kuhn, *op.cit.*, p.193.

43 K. E.Gilbert și H. Kuhn comentează: „Cum e oare ca [...] Hobbes, cu o viziune atât de mecanică asupra operațiilor minții, să aducă o contribuție constructivă și originală despre natura fanteziei poetului? Un răspuns este că el a amplificat funcția fanteziei mai degrabă atribuindu-i în chip fragmentar rosturi pe care mecanismul ei fundamental cu greu le-ar putea îndeplini, și care reluau alegorizarea tradițională a facultății spirituale, decât printr-o teorie a psihicului cu care o considerație apreciativă asupra imaginației creatoare e cu adevărat consubstanțială. În diferite rânduri, Hobbes include în tărâmul fanteziei forța motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecății și filosofiei, ca și elevația și iuțeala nativă a unui temperament înzestrat."(op.cit., p.197); v. și W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, IV, pp.145-146.

Scanned with OKEN Scanner

Nici *wit-ul*, nici *ingegno-ul* poeticienilor italieni din secolul al XVII-lea nu se confundă cu intelectul: aflat între raţiunea speculativă şi cea practică, *ingegno* mediază o cunoaştere de un tip special, plasată în domeniul plauzibilului, care are drept obiect frumosul (se înţelege cel exprimat prin cuvinte). Imitaţia devine în acest fel un exerciţiu al *ingegno-ului*, restrâns la literatură, materializat în nenumărate artificii verbale, unite prin caracterul imagistic paradoxal pe care îl puneau în valoare.

Putem conveni că aceste concepte ce vor să fixeze caracteristicile tranzitorii, spontaneitatea şi strălucirea asociaţiilor, subtilitatea lor tind să se substituie prăfuitei *mimesis* sau că, în baroc, ***mimesis este regândită eminamente ca expresie, ca invenţie verbală***, ceea ce situează gândirea estetică barocă pe teritoriul ***paramimeticului***[44], ca atitudine fundamentală faţă de problema reprezentării.

Poetica barocului a încercat – prin categoria *ingegno-ului (wit)* – să recupereze în plan gnoseologic deminitatea artei. Este însă interesant că acest efort recuperator se consumă în contrasens cu instalarea triumfătoare în chiar miezul conştiinţei literare baroce a formulei atotcuprinzătoare *finte parole* („cuvinte închipuite"), ceea ce vrea să exprime caracterul fundamental iluzoriu, fictiv al literaturii. *Le finte parole* trebuie să provoace *stupore, meraviglia* („uimire"), or asemenea finalităţi, marcat hedoniste, nu puteau fi închipuite decât cu ajutorul cuvintelor strălucitoare, a artificiilor verbale: raportarea la vreo realitate exterioară devenea astfel caducă.

Am insistat pe această perioadă din îndelungata istorie a conceptului de *mimesis*, pentru că până în secolul al XVIII-lea se conturaseră deja principalele atitudini posibile, care puteau întemeia opera literară şi îi determinau toate celelalte atribute (cel puţin pe cele textuale): a) ***atitudinea mimetică*** (opera literară se aşază faţă de realitate într-un raport de dependenţă/corespondenţă; se recunoaşte existenţa unui dat exterior realităţii, care este copiată ca atare, reprezentată, reprodusă, modificată în datele ei esenţiale: opera literară devenind un *analogon* al realităţii); b) ***atitudinea paramimetică*** (realitatea este ignorată ca dat exterior; opera literară depăşeşte realitatea, creându-şi propriul ei referent, iar atitudinea creatorului faţă de realitate nu mai este esenţial reproductivă, ci productivă); c) ***atitudinea antimimetică*** (opera literară pierde orice contact cu realitatea, care să-i confere un conţinut: acesta devine însăşi substanţa limbajului care materializează opera).

Secolele care au urmat se înscriu în una din aceste trei direcţii, dar, de cele mai multe ori, o mişcare literară, un curent literar nu a avut un

44 Cu o formulare sintetică, Alejandro Ciorănescu observa că atitudinea paramimetică, dominantă în baroc, conducea „la lipsa de siguranţă care face ca niciodată să nu ştim dacă un obiect este real sau nu."(*op. cit.*, p.45).

Scanned with OKEN Scanner

comportament omogen din punctul de vedere al tratării raportului dintre ficțiunea literară și realitate. ***Doctrina estetică clasică a cultivat mai cu seamă o atitudine mimetică.*** "Legislatorii" importanți din secolul al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea – Nicolas Boileau în Franța, Lodovico Antonio Muratori în Italia – acordă imitației un loc central, conceptul recuperând, între altele, ***universalitatea***, atribut subliniat încă de Aristotel în celebra sa paralelă între istorie și poezie[45]. În clasicism, erodat de altfel subteran de elementele baroce, imitația generalizantă, al cărei țel era edificărea unei tipologii, constituia cerința estetică fundamentală: astfel, adevărul imitației consta în conformitatea cu trăsăturile esențiale care compuneau o asemenea tipologie.

Deși a inițiat o atitudine de protest față de caracterul ***repetitiv*** al tipului de imitație generalizată, central în clasicism, estetica romantică rămâne fundamental atașată unui principiu mimetic. Dar, trebuie să adaug imediat, ceea ce se schimbă nu este atât cerința omologiei dintre opera de ficțiune și universul reprezentat, nici chiar conceptul de imitație, destul de aproape de înțelegerea clasică și de tradiția aristotelică. Ceea ce se schimbă în mod esențial este chiar conceptul de ***realitate***. Noul curent, apărut la cumpăna dintre veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, se distanțează de clasicism nu atât prin faptul că ar nega principiul imitației, ci prin acela că la majoritatea scriitorilor, chiar și la cei care au avut un cult pentru respectarea „adevărului istoric", a „culorii locale" etc.(Walter Scott,Victor Hugo), constatăm, de fapt, dacă nu respingerea unui dat referențial, existând paralel cu o conștiință creatoare, cel puțin tratarea lui foarte liberă. De aceea, afirmația că romantismul rămâne atașat unei atitudini fundamental mimetice nu reprezintă o exagerare. Dar, dacă mai putem vorbi despre imitație, ea trebuie înțeleasă în sensul invențiunii care derivă din respectarea unui ***adevăr interior*** al artistului. ***Conștiința creatoare este așezată în chiar centrul lumii reprezentate, ea este matricea generatoare a acestei lumi.***

Pentru poeții romantici germani, opera literară însemnase o continuă celebrare și activare a interiorității sinelui creator. Într-o poezie care contopea în aceeași sinteză filozoficul și liricul, Novalis înlătură orice barieră ce ar mai fi putut separa lumea exterioară de cea interioară a poetului: el nu mai face astfel „nici o discriminare între rațiunea obiectivă care cârmuiește universul și sensul imaginativ conferit [...] creațiilor sale. De aici decurge în chip firesc afirmarea poeziei ca putere cosmică. Lumea reală și lumea imaginației erau contopite într-un singur tărâm oniric de umbre. Această lume hibridă (lumea creației poetice - n.G.D.), departe de a fi irațională, manifestă un înalt grad de ordine sistematică. [...] Visătorul romantic, plecând urechea atent la murmurul

45 Aristotel, *Poetica*, IX, 1451b, p.65,

Scanned with OKEN Scanner

confuz ce se ridică înăuntrul lui în liniștea nopții, deslușește glasuri profetice. Poezia lui devine, așadar, un mijloc de-a asigura un receptacol local imaginilor și emoțiilor evanescente ale viselor sale. Adevărurile intuite în subconștient, inaccesibile experienței obișnuite și inexprimabile într-un limbaj obișnuit, sunt aduse la viață prin cuvântul magic[46]." Dar idei estetice asemănătoare conferă sens și scrierilor eseistice ale lui E. A. Poe, poet la care elementele de romantice se contopesc cu cele potrivnice romantismului, în măsura în care acesta propusese o retorică a subiectivității necontrolate: poetul se așază pe sine între operă și lume, în sensul că el (lumea lui lăuntrică) reprezintă realitatea la care se raportează imitația operei, dar realitatea însăși este gândită ca ***o construcție intelectuală***, la care participă în egală măsură intuiția și inteligența poetului[47]. Accentul se mută din exteriorul subiectului contemplator înlăuntrul lui, de pe reprezentare pe înființare; aceasta nu se poate realiza dacă nu i se acordă imaginației toate privilegiile, pentru că doar ea are forța de a unifica elementele disparate într-o structură unitară, organică, într-un analogon al cosmosului. În această întreprindere, imaginația creatoare se însoțește cu ***intenționalitatea***, idee ce constituie un laitmotiv în paginile de estetică literară ale lui Poe și Baudelaire. Imaginația poate descoperi printr-un act special de mobilizare a ființei raporturile tainice dintre lucruri, acele fațete ascunse ale realității pe lângă care omul obișnuit trece fără să le înregistreze: „Pentru el [E. Poe] – spune Baudelaire, într-un gest de identificare cu poetul admirat – imaginația este regina însușirilor; dar prin acest cuvânt înțeleg ceva mai înalt decât cititorii de rând. Imaginația nu e fantezia; nu e nici sensibilitatea, deși e greu de închipuit un om cu imaginație care să nu fie sensibil. Imaginația e o însușire aproape divină care percepe de la început, în afara metodelor filozofice, raporturile intime și secrete ale lucrurilor, corespondențele și analogiile"[48]. Această facultate-regină judecă, compară, alege elementele creației divine și, cu materialele adunate și orânduite potrivit cu regulile artei, ce își află originea în adâncul sufletului său, creatorul zămislește o lume nouă[49].

Concepția care minează din interior atitudinea propriu-zis mimetică, concepție ce nu poate fi calificată nici drept paramimetică, nici drept antimimetică, pentru că nu este vorba la artiștii romantici nici de transgresarea limitelor dintre imitație și realitate, nici de negarea imitației, se

---

46 K. E. Giklbert și H.Kuhn, *Istoria esteticii*, *ed.cit.*, pp.330-331; v. în special, cap.XII *Romantismul german*, pp.327-340.

47 Edgar Alan Poe, *Principiul poetic*, în *Principiul poetic*, traducere de Mira Stoiculescu, Univers, București, 1971, p.7 și urm.

48 Ch. Baudelaire, *Noi note despre Edgar Poe*, în *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, traducere și note de Liliana Topa, Editura pentru literatură universală, București, 1968, p. 99.

49 Ch.Baudelaire, *Théophile Gautier* (I), în *Critică literară și muzicală*, ed. cit., pp.138-139.

Scanned with OKEN Scanner

prelungește în simbolism, curent care, și în această privință, se dovedește a fi mult mai dependent de romantism decât lasă să se întrevadă declarațiile de independență și manifestele cu caracter programatic. Dacă simbolismul a avut de luptat cu conceptul de imitație și chiar i-a declarat acestuia război deschis este pentru că a ținut să se delimiteze, pe de o parte de realism, care orienta înțelegerea imitației către reflectarea realității social-istorice și accentua elementele tipice, caracteristice în compoziția personajelor, a subiectelor, a atmosferei etc., pe de altă parte, de naturalism, care a preferat o concepție bazată pe înțelegerea imitației ca reproducere fidelă a realității, în care iluzia realistă urma să fie maximă.

Făcând distincția dintre logosul mimetic și logosul narcisic, Cristian Moraru observa, într-un studiu consacrat atitudinilor opuse imitației de orice fel, că, de fapt, narcisismul și „mimeza" realizează în decursul evoluției artelor un continuu balans, ceea ce înseamnă că întotdeauna fie narcisismul, fie „mimeza" domină scena literaturii, împingând, fiecare, manifestările potrivnice într-o zonă periferică: „Deocamdată mi se pare suficient să observ că narcisismul se organizează împreună cu mimeza într-o opoziție fundamentală a spiritului. Aceasta recurge, ori de câte ori va trebui să creeze, la o „strategie" „poetică" aflată sub jurisdicția logosului mimetic sau a celui narcisic, niciodată cu exclusivitate la o poetică mimetică ori numai narcisică, întotdeauna însă apelând cu preponderență la una, în defavoarea celeilalte. Am putea spune că istoria artei este povestea dozării celor două poetici, implicit disputa celor doi logoi. Un logos mimetic, de pildă, domină Antichitatea, clasicismul francez sau realismul, atât la nivelul poeticii explicite, programatice, cât și la cel al implicitului, pragmaticului artistic, celui nonmimetic revenindu-i manierismul, de asemenea doar în parte, romantismul, dar mai ales întreg modernismul de după simbolism până la Noul (nou) roman[50]." Nu ar trebui să se înțeleagă din acest lung citat că atitudinea mimetică și cea opusă ei se află în același raport ca „mimeza" și narcisismul. În fapt, romantismul rămâne fundamental atașat unei estetici mimetice, doar că „locul" imitației se mută din exteriorul lumii poetului în interiorul acesteia: ceea ce C. Moraru numește „narcisismul auctorial"-romantic reprezintă de fapt tot un fel de ***mimesis***, ale cărei accepții mai vechi, moștenite din clasicism, sunt înlocuite de aceea de „creație".

Atitudinea antimimetică, în sensul propriu al cuvântului, caracterizează curentele de avangardă în ansamblu, dar și producția literară a unor scriitori mai vechi (St. Mallarmé în multe dintre textele sale sibilinice sau A. Rimbaud). În cazul ***Noului roman francez*** sau al unor scriitori inclasabili ca J. L. Borgès, pentru care cu greu mai putem vorbi despre preexistența realității sau, mai

50 Cristian Moraru, *Poetica reflectării*, Univers, București, 1990, pp.37-38.

Scanned with OKEN Scanner

exact, de existența realității – exterioare sau lăuntrice – ca un plan de referință ferm, atitudinea ar putea fi mai curând caracterizată ca paramimetică decât ca antimimetică. De altfel, ca și în cazul barochiștilor, textul literar își are sursa în sine, ca și cum el s-ar autogenera, în absența unui subiect enunțător care să îl rostească; ceea ce identifică C. Moraru drept „narcisism textual" chiar aceasta este: întoarcerea permanentă a textului asupra lui însuși, ce pare a povesti mereu același basm: cum se face un text a cărui semnificație este chiar facerea acelui text. Totuși, „narcisismul" programatic borgesian nu poate fi pus pe același plan cu cel al avangardiștilor, pentru care proiectul de ***abolire*** a realității, inclusiv lingvistice, a luat, ca în experiența dadaistă, forme caracterizate printr-un radicalism extrem.

Așadar, din vechea *mimesis* pare să nu mai fi rămas nimic. În fapt, obligativitatea raportării acestei categorii estetico-literare la realitate își mai găsește încă justificarea: atâta doar că în permanență trebuie să avem în minte faptul că nu numai reprezentările artei, ci și realitatea își poate modifica accepțiile: modificându-se aceasta, se modifică și natura relației dintre ficțiune și realitate, deci regimul imitației. Faptul că relația este variabilă și întemeiată pe contemplarea universului real sub unghiuri atât de diferite face ca și ficțiunile literare să fie diferite, mergând de la copierea universului de reprezentare (opera literară ar fi, în acest caz, foarte aproape de reportaj) până la distorsionarea și chiar ștergerea realității, cel puțin în configurațiile pe care ni le oferă cunoașterea comună.

Scanned with OKEN Scanner

# FICŢIUNEA LITERARĂ ŞI ADEVĂRUL EI

*„În ceea ce-l privește pe poet, el nu susține nimic și de aceea nu minte niciodată."*

Philip Sidney

O discuție despre „ficțiunea literară" ar trebui să plece de la următoarea evidență: opera literară este un produs lingvistic/verbal și de aceea, folosirea unei limbi naturale, marcată inevitabil de „artificialitatea" derivând din faptul că limba, principalul instrument al comunicării interumane, este rezultatul unei serii de operații artificiale cu sunetele articulate, imprimă literaturii caracteristici ce o situează pe o poziție distinctă față de cea pe care o ocupă celelalte arte. Mai evident decât în pictură, sculptură, arhitectură și chiar muzică, limba-instrument de comunicare (cu atât mai mult cea artistică) și realitatea, constituită ca plan referențial, reprezintă entități fundamental ***eterogene***. Ele se situează doar parțial și iluzoriu una în prelungirea celeilalte, de pildă, în proza artistică, atunci când vorbirea personajelor „face ecou" la exprimarea unor indivizi reali: iluzia este cât se poate de firească, pentru că limba naturală aparține și ea realității înconjurătoare.

În cazul celorlalte arte, linia care separă lumea reală de lumea ficțională este mult mai puțin sigură sau, cel puțin, lasă de multe ori această impresie. Să ne gândim la acele tablouri de gen ale maeștrilor olandezi din secolul al XVII-lea (naturi moarte sau scene de viață cotidiană): precizia și minuțiozitatea cu care sunt redate carnalitatea fructelor, catifelarea țesăturilor sau a petalelor, adică lumea obiectuală sau vegetală în materialitatea ei, fac din acele pânze nu instrumente ale sugestiei, ci replici la lumea reală, cărora doar rama le indică, de fapt, adevărata natură de artefact. În zilele noastre, tehnicile cinematografice creează și prelungesc uneori iluzia că diferența de natură între imaginile care se succed pe ecran și realitatea căreia noi, spectatorii, îi aparținem este minimă. Observațiile se verifică și pentru alte arte ale reprezentării vizuale, chiar și pentru balet, pentru spectacolul teatral sau de operă, în care convențiile scenice sunt, dacă nu anulate, cel puțin diminuate, ceea ce antrenează micșorarea distanței dintre scenă și sală, dintre actor și spectator.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul literaturii, saltul din lumea reală în cea ficțională pare să fie mult mai brutal și, întrucâtva, mai misterios. Un lung șir de întrebări pe care ni le-am putea pune în legătură cu lumile ficționale și personajele care le populează nu își vor putea primi niciodată răspunsul satisfăcător. Așa cum observa cu umor și maliție zitate un cercetător autorizat al problemei, Toma Pavel, nu vom ști niciodată câți copii a avut Lady Macbeth[51]. Despre o ființă reală pe care nu o cunoaștem, care locuiește pe partea cealaltă a planetei sau despre a cărei existență aflăm citind un reportaj într-un ziar vom putea ***teoretic*** întotdeauna afla acele date care să-i precizeze, din aproape în aproape, statutul social, profesional, moral etc., dar despre starea civilă a personajelor literare, despre gândurile și trăirile lor nu aflăm decât atât cât crede autorul de cuviință să ne înfățișeze, chiar și atunci când el pare să nu intervină nicicum în destinul și evoluția lor. Din aceasta decurge una dintre cele mai izbitoare caracteristici ale personajelor ficționale, indiferent de maniera în care se înfățișează ele, indiferent de tipul de scriitură practicat de autor: personajele ficționale sunt întotdeauna ***incomplete***, mai puțin bogate în determinări decât oricare dintre ființele reale, iar afirmația vizează și lumile ficționale în ansamblul lor. Dacă ficțiunea ar încerca să concureze bogăția de determinări a Creației, ea s-ar prelungi la infinit în timp și spațiu, așa cum pare să sugereze, de pildă, finalul romanului *Stele reci* de Guido Piovene, în care, dornic să recupereze sentimentul de plinătate a realului și a existenței proprii, eroul se hotărăște să înceapă catalogarea tuturor obiectelor care îl înconjurau, cu toate amănuntele lor ireductibile, și constată că această hotărâre, aparent atât de lesne de înfăptuit, nu ar putea fi dusă niciodată la bun sfârșit, pentru că cea mai umilă piatră poseda ***o realitate, o bogăție a determinărilor*** pe care nici o descriere, oricât de fidelă, nu ar fi putut să o capteze. De altfel, nici în universul său existențial, omul nu operează simultan cu toate determinările obiectelor cu care vine în contact: o asemenea eventualitate ar fi imposibil de realizat atât din punctul de vedere al cunoașterii teoretice, cât și din cel al acțiunii practice, implicând utilizarea obiectelor: aceasta pentru că, în primul rând, capacitățile omului – perceptuale, de stocare a informațiilor – sunt limitate; apoi, pentru că, din perspectiva scopului urmărit – teoretic sau practic – el este nevoit să-și elaboreze scheme strategice de acțiune mentală, care nu pot ține seama de totalitatea determinărilor – universale, particulare sau contingente, durabile sau efemere – pe care le posedă un obiect al lumii reale. Această bogăție în determinări conține virtualități oricând gata de a se actualiza; dar în cazul obiectelor ficționale, nu mai putem vorbi despre virtualități, ci doar despre determinările pe care ni le impune sau cel puțin le sugerează autorul.

51 Toma Pavel, *Lumile ficționale*, *ed.cit.*, p.177.

Scanned with OKEN Scanner

Nicăieri acest adevăr nu se impune cu mai mare evidență ca într-o analiză de proză fantastică sau științifico-fantastică. Alegerea s-a oprit asupra romanului fraților Arkadi și Boris Strugațki, *Picnic la marginea drumului*, o capodoperă a genului SF, care a stat la baza scenariului pentru o capodoperă a cinematografiei, *Călăuza*, semnată de regizorul Aleksandr Tarkovski. Acțiunea romanului se concentrează în jurul unui eveniment produs cândva în viața orășelului Marmont, care a marcat pentru totdeauna destinul locuitorilor săi: într-o zi, în vecinătatea orășelului, avusese loc o presupusă Vizită (extraterestră?), un picnic cosmic, iar în urma acestei întâmplări, Zona de Vizitare rămăsese contaminată. În timp, înflorește aici un adevărat comerț cu obiecte aduse din Zonă, cu proprietăți nemaiîntâlnite, iar incursiunile în spațiul interzis, conduse de călăuze, în același timp exploratori și prime victime ale acelui loc straniu, se înmulțesc vertiginos. Redrick – eroul principal – este o asemenea călăuză, un stalker. La fiecare expediție, el nu știe dacă se va mai întoarce acasă, iar la întoarcere, mulțumește Zonei pentru că l-a lăsat necontaminat și în viață. Cu toate că practică această meserie ciudată și primejdioasă – riscul de a fi prins de patrulele de „broaște râioase" și arestat era cel mai mic dintre ele – , Redrick se simte devotat doar Zonei, legat de acel spațiu printr-o fascinație disperată, transmisă și celor pe care îi călăuzește acolo, dar și cititorilor, ei înșiși virtualii lui clienți.

Este neîndoielnic că romanul poate fi citit nu numai la nivelul acestei trame epice elementare: ea ascunde un nivel simbolic, pe care fiecare cititor este liber să și-l fixeze în ce registru al semnificațiilor generale dorește, pentru că spațiul interzis la care vor să ajungă atâția oameni – traficanți, savanți, curioși, aventurieri – poate fi, se sugerează, punctul terminus în goana spre atingerea unui ideal, locul geometric al cunoașterii totale, perimetrul de verificare a calităților morale supreme (Zona nu îi ierta pe cei care trișau, pe cei care căutau să o înșele).

În construcția ficțională a spațiului interzis, autorii amestecă cunoscutul cu necunoscutul, familiarul cu straniul, dar introducerea elementelor descriptive este mediată de limbaj, căci, mai înainte ca anumite realități să-i devină familiare, cititorului îi sunt familiare cuvintele ce trimit la acele realități. Reprezentarea, ficțiunea dobândesc credibilitate, îi propun cititorului un „adevăr" al lor, în primul rând pentru că acesta aderă la realitatea limbajului în care citește. Iată cum sunt treptat introduși cititorii în Zonă de însuși stalkerul Redrick; mai întâi, pășim în spațiul-tampon, amintind de un peisaj dezolant postnuclear: „În dreapta noastră rămâne Institutul, în stânga – cartierul Ciumat, iar noi mergem din marcaj în marcaj, drept pe mijlocul străzii. Eh, demult nu mai călcase nimeni pe strada asta. Asfaltul a crăpat tot, iarba a răsărit din crăpături, numai că asta era încă iarba noastră omenească. Pe trotuarul din partea stângă, crescuseră deja spini negri, iar pe spinii aceștia

Scanned with OKEN Scanner

se vedea clar cum și-a însemnat Zona limitele: mărăcinii negri de lângă bordură parcă au fost tăiați cu coasa. Într-adevăr, vizitatorii ăștia au fost cu toții niște băieți cumsecade. Nici chiar «puful arzător» nu iese din Zonă, deși s-ar părea că vântul îl poate plimba în toate părțile.

Casele din cartierul Ciumat sunt cojite, moarte, deși geamurile de la ferestre sunt aproape peste tot întregi, atâta doar că sunt murdare și de aceea parcă sunt oarbe, iar noaptea, când te strecori pe alături, se vede foarte bine cum înăuntru lucește ceva de parcă ar arde spirt, cu limbi din acelea albăstrui. Este «piftia vrăjitorului» ce răsuflă din pivniță. În general, oricum l-am privi, cartierul e ca orice cartier, casa ca orice casă, care bineînțeles necesită niște mici reparații, în general nimic deosebit, doar că nu se văd oameni."

Odată intrați în Zonă, vizitatorii sunt martori la manifestări tot mai ciudate: „Și deodată am uitat de toate. Pe deasupra grămezii de gunoi vechi, peste sticlele sparte și diferite boarfe, a apărut un fel de vibrare, de tremur, ca și aerul fierbinte de după-amiază desupra acoperișurilor de tablă. A trecut peste o movilită și a mers, a mers, tăindu-ne calea și s-a oprit aproape de marcaj. A stat deasupra drumului cam o jumătate de secundă – sau poate numai atât mi s-a părut – și s-a târât mai departe peste câmp, dincolo de tufe, de gardul putrezit, până acolo, deasupra cimitirului de mașini vechi. [...] Am trecut de prima piuliță, de a doua, de a treia. [...] Am aruncat și a patra piuliță. Parcă nu prea s-a dus. Nu pot să-mi explic ce s-a întâmplat, dar simțind că ceva nu e în regulă, imediat l-am prins de mână pe Kirill.[..] Și luând a cincea piuliță, am aruncat-o mai sus și mai departe. Uite și «chelia țânțarului». Piulița și-a luat zborul normal, în continuare parcă s-a dus, de asemenea, normal, dar când a ajuns la jumătatea drumului și-a schimbat direcția, de parcă ar fi smucit-o într-o parte, însă atât de tare, încât a intrat în lut și a dispărut de sub ochii noștri."

Un text narativ propune, ca orice discurs creator de lumi alternative, în sensul cel mai propriu al cuvântului, un univers secundar, care se deosebește în grade diferite de universul primar[52], încercând fie să abată atenția cititorului de la posibila lor comparare, fie să sugereze o relație de omologie (problematică) între cele două universuri: pe scurt, „sintaxa" acestora este diferită și ea rămâne astfel, măcar din punctul de vedere al numărului, dacă nu chiar și al naturii determinărilor, și într-o proză ca cea naturalistă. În romanul fraților Strugațki diferențele sunt insidioase, destul de greu perceptibile, pentru că ele violentează treptat cunoașterea „enciclopedică" a cititorului despre lumea în care trăiește. Cu toate acestea, diferențele există, dar acceptarea lor este mediată de folosirea limbajului. Topografia Zonei

52 T. Pavel, *op.cit.*, p.92.

Scanned with OKEN Scanner

pune, aparent, în valoare elemente cunoscute; de altfel, în finalul descrierii chiar autorii induc în mintea cititorilor ideea familiarității cu realitatea descrisă: „*În general, oricum* l-am privi, cartierul e ca *orice* cartier, casa e ca *orice* casă, care *bineînțeles* necesită niște mici reparații, *în general* nimic deosebit, doar că nu se văd oameni (subl.G. D.)." Aglomerarea determinări adverbiale sau adjectivale cu posibilitate de aplicație maximă (în general, *oricum, orice*) și inserția unei formule care forțează adeziunea cititorului la un punct de vedere/o afirmație a autorului (*bineînțeles*) sunt folosite pe un spațiu textual atât de restrâns, tocmai pentru a face ca „să treacă" mai ușor ultima propoziție, ce sugerează insolitul locului descris și caracterul de „construcție" a lumii reprezentate în text. Ontologia universului secundar, ficțional se sprijină inevitabil pe cea a universului primar, ceea ce face ca, pentru cititor, înțelegerea și aproprierea sensurilor unor cuvinte banale ca *asfalt, cartier, spini, crăpătură* sau *piuliță* să nu întâmpine dificultăți, pentru că ele trimit la referenți foarte cunoscuți în lumea reală, adică în universul primar în care existăm. Aș putea sintetiza concluzia acestei succinte demonstrații, spunând că întotdeauna, ca cititori, ne bazăm înțelegerea și acceptarea unui text narativ ficțional pe un sistem de fragmente de cunoaștere și de relații între aceste fragmente, mediate, în ultimă instanță, de limbaj: acesta asigură de fapt relația de corespondență între cele două universuri care, împreună, alcătuiesc ceea ce Toma Pavel numea o „structură proeminentă"[53]. Lumea ficțională este o „structură proeminentă", atunci când ea se constituie ca acea structură duală, în care universul primar nu intră obligatoriu în relație de izomorfism cu universul secundar, dat fiind că acesta din urmă poate conține entități și stări de lucruri, care nu își găsesc niciodată corespondentul în primul univers[54]. Este și cazul narațiunii care exemplifică aceaste idei, succint expuse aici: în universul primar nu există un tip de materie, numită metaforic în roman „piftia vrăjitorului", cu stare de agregare problematică - nici gaz, nici solid, nici lichid, nici plasmă; de asemenea, dacă ne-am mărgini la fragmentul citat, în universul primar, un corp solid, aruncat la distanță, nu își poate modifica instantaneu traiectul, pentru că un asemenea fenomen ar contrazice legile gravitației.

Deducem din această demonstrație că între cele două universuri există ***o relație de corespondență***, ceea ce de altfel se întâmplă în orice tip de modelare a realității. În literatură, corespondența realitate-ficțiune nu se realizează punctual, elementele alcătuitoare ale celor două universuri nu-și corespund unul câte unul, nici chiar în proza realistă sau naturalistă, în care supunerea ficțiunii față de realitatea reprezentată era programatică. Din

53 T. Pavel, *op.cit.*, p.93.
54 T. Pavel, *ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

aceasta decurge una dintre trăsăturile care particularizează în literatură tipurile de lumi ficționale: unele universuri secundare se află la mare distanță de universurile reale pe care se sprijină, observație ce se verifică mai ales în proza fantastică sau SF, altele, dimpotrivă, ca în romanele lui Balzac sau Dickens, se găsesc în imediata vecinătate, chiar în prelungirea universurilor primare și, firește, această circumstanță influențează percepția și acceptarea lor de către cititori.

Spre deosebire de teoreticianul care a pus în circulație concepte indispensabile pentru analiza ficțiunii literare – ***univers primar, univers secundar, structură proeminentă*** –, cred totuși că implicarea limbajului în construcția lumii ficționale nu se reduce la anumite seturi de convenții retorice/stilistice. Aș putea spune – chiar cu riscul acuzației de logocentrism – că însăși esența ontologiei pe care o particularizează lumea ficțiunii literare este de natură verbală. Construcția universului secundar, ficțional, în literatură nu poate pune între paranteze convențiile și prescripțiile de utilizare a limbajului în cele mai diverse situații de comunicare; dacă s-ar eluda asemenea prescripții, ficțiunea – care presupune întotdeauna o relație de ***omologie*** între universul reprezentat și universul de reprezentare – nu s-ar mai putea realiza.

O bună parte din „realitatea" literaturii rezidă, așadar, în realitatea limbajului pe care ea îl folosește ca material constructiv. În absența sentimentului de aderență la realitatea limbajului în care este scrisă o operă literară, cititorul nu va putea accede niciodată la „adevărul" pe care aceasta îl exprimă. Faptul că în proza naturalistă trecerea realității în ficțiunea literară se produce – aparent – ca fapt brut, fără îndepărtarea de realitatea referențială, deci că distanța dintre universul primar și cel secundar este foarte mică, nu mărește, paradoxal, „credibilitatea" unui text ca ***text literar***: o asemenea literatură nu sporește întotdeauna cititorului sentimentul că participă la/se află în chiar miezul acelei realități. Observația sugerează următoarea concluzie: indiferent de gen sau de opțiune stilistică, literatura tinde să-și creeze propriul ei referent, chiar atunci când pare a se raporta în sens strict la realitatea imediată, deci atunci când iluzia duplicatului este maximă.

Dar acceptarea unui ***referent intern*** atrage după sine două consecințe importante: a) planul la care se raportează o operă literară nu este realitatea obiectivă sau, mai bine zis, obiectuală, ci una dintre imaginile ei posibile, mediată de nenumărate sisteme de proiecție a realității pe plan mental (fie că ne gândim la mentalul individual sau la cel colectiv); b) realitatea – imaginea realității, care este, în ultimă instanță, referentul intern –, reprezintă, de fapt, doar o parte a ficțiunii literare. De aceea, în literatură are loc ceea ce fizicienii au observat de mult timp cercetând fenomenele din fizica cuantică, anume că rezultatele sunt întotdeauna influențate de sistemul de experimentare și de

Scanned with OKEN Scanner

experimentator: în mod analog, în literatură, reprezentarea realității este dependentă de varianta de „realitate" pe care o manipulează scriitorul, sensibil diferită de la un creator la altul, nemaivorbind de faptul că, spre deosebire de situația de experimentare din microfizică, creatorul de literatură nici nu poate atinge, chiar dacă și-ar propune, un prag maxim de obiectivitate, deoarece contactul lui cu realitatea ce urmează a fi reprezentată este mediat de ***limbă***. Utilizarea limbii în construcția ficțiunii literare decurge din particularități importante ale instrumentului lingvistic, material concret și, în același timp, abstract, ce așază literatura într-o altă poziție față de realitate decât cea ocupată de alte arte:

– limba este formată din semne, ceea ce îi conferă caracter ***simbolic*** (majoritatea semnelor verbale nu trimit la obiecte individuale, ci la clase de obiecte); din aceasta rezultă că pentru opera literară deschiderea simbolică și un oarecare grad de abstractizare reprezintă condiții „naturale" de a fi și nu sunt exclusiv condiționate de măiestrie artistică sau de opțiune estetică;

– sistematizarea convingerilor, a opiniilor comun acceptate, a elementelor eterogene ce ilustrează aspecte ale mentalității individuale sau de grup are loc recurgând la instrumentul limbii;

– exprimarea stărilor afective, a atitudinilor subiective, a sentimentelor se realizează tot cu ajutorul limbii, iar din acest punct de vedere uzajul fixează registrul stilistic la care are loc trecerea de la realitatea afectivă lăuntrică la cea obiectivă, exterioară, a cuvintelor.

Fie numai pentru aceste motive, limba nu constituie un instrument „inocent", transparent, nici chiar în comunicarea obișnuită; cu atât mai mult, în transpunerea realității în ficțiunea literară. Departe de a fi dezavantaje pentru procesul de creație sau de lectură, „obstacolele" pe care le-ar crea limba reprezintă, de fapt, pentru scriitor/ cititor adjuvante, pentru că ficțiunea își construiește adevărul prin intermediul limbajului[55]. În narațiunile literare, adevărul narativ reprezintă o „varietate" de adevăr creată, în primul rând, în acord cu regulile unei gramatici și cu exigențele unei retorici[56]: cu alte cuvinte, conformarea scriitorului, atunci când scrie, la un sistem de constrângeri ce intervin în utilizarea cuvintelor, constituie pentru cititor cel mai important temei pentru a accepta „adevărul" a ceea ce citește: „Ficțiunea se sprijină pe coduri, adică pe convenții arbitrare ce pot fi identificate independent de narațiune, ținând de un punct de vedere exterior acesteia, sau pot fi percepute ca irelevante pentru motivarea evenimentelor narative. Din cauza acestor discrepanțe, ficțiunea subliniază ficționalitatea unei

55 Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.

56 M. Riffaterre, *op.cit.*, p.XIV.

Scanned with OKEN Scanner

povestiri și, deopotrivă, afirmă că acea povestire este adevărată. Prin urmare, verosimilitatea este un artefact, deoarece ea constituie mai curând o reprezentare verbală a realității decât realitatea însăși: chiar verosimilitatea presupune, prin urmare, ficționalitatea"[57]. Rezultă din aceasta că o secvență narativă, în același timp secvență verbală, se constituie din nenumărate referințe parțiale care se întretaie, se dublează unele pe altele, intră în relații de corespondență: întreaga țesătură de asemenea „derivații tautologice"[58], ce reiau și remodelează continuu textul îi conferă acestuia un caracter paradoxal: textul deține, în același timp, atributul ficționalității și pe cel al adevărului.

Un asemenea punct de vedere, a cărui esență am încercat să o rezum în cât mai puține cuvinte aici, ne duce cu gândul la manualul de poetică al lui Aristotel: deși nu o spusese răspicat – nici nu ar fi avut cum să o facă –, Stagiritul lăsase să se înțeleagă că *mimesis* nu constă cu necesitate în buna imitație, în conformarea fără abatere de la realitate, ci, mai curând, reprezintă punctul de echilibru, de stabilitate în tensiunea ce se instituie între realitate, expresia verbală (metafora, prin extensiune, figurile de stil) și construcția narativă. În acest echilibru fragil, fără de care o bună parte a literaturii nu ar putea exista, limbajul uneori ascunde, maschează ficțiunea, pentru că el poate muta percepția pe alte coordonate decât cele ale realității contingente, sau, dimpotrivă, alteori îi subliniază acesteia ficționalitatea, în măsura în care literatura rămâne un artefact: „adevărul" literaturii se întemeiază chiar pe acest joc necontenit al arătării și al mascării ficționalității.

57 M. Riffaterre, *op.cit.*, p.XV.
58 M. Riffaterre, *op.cit.*, p. 7 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL III-LEA

# CONŢINUTUL ŞI FORMA OPEREI LITERARE

*„[...] în discuția sistematică despre creația artistică nu trebuie să se practice, o dată pentru totdeauna nici estetica formei, nici aceea a conținutului, ci e necesar să se acorde de aci bipolarității dreptul ei."*

Oskar Walzel

O îndelungată tradiție școlară, pe cât de rezistentă, pe atât de greșită, încă mai recomandă analiza distinctă a conținutului și a formei literare: o poezie, o povestire sunt aidoma unui vas prețios sau de serie, în care se toarnă un anumit conținut, adică un „despre ce e vorba...". O asemenea concepție, coborâre la nivelul uzului curent a unor elemente de poetică clasicizantă, generează, din păcate, moduri neadecvate de analiză a literaturii: elevilor li se cere să scoată din textele citite cuvintele cu sens figurat, să întocmească liste de expresii „poetice", fără preocuparea explicită de a-i îndruma să găsească în text funcționalitatea elementelor de stil literar. S-a acreditat astfel ideea că figurile, expresiile poetice posedă autonomie, în sensul că ele ar avea o existență independentă de conținutul pe care îl acoperă sau de contextul în care se întâlnesc. Dar inerțiile didactice prelungesc, așa cum sugerează Adrian Marino, perspective ale căror origini metafizice aristotelico-scolastice sunt evidente: „Deși realitatea concretă a operei de artă este eminamente unitară, din necesități pur analitice și metodologice, viziunea dicotomică a domeniului estetic devine inevitabilă. Dacă există o «idee» și o «aparență», o formă substanțială și una accidentală, o «materie» și o «formă» a cunoașterii, un «spirit absolut» și o «formă sensibilă», atunci – firește – și opera literară trebuie să se despice în două, oricât de speculativă, pur teoretică, ar fi această concepție. Estetica idealistă (Kant, Schiller și, mai ales, Hegel) consolidează și chiar dogmatizează dualismul, perpetuat sub diferite definiții până azi, întrucât satisface din plin nu numai necesitatea logică, dar și [pe] cea practică[1]."

1 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Eminescu, București, 1973, p.693.

Scanned with OKEN Scanner

Nu numai „necesitățile analitice și metodologice" invocate de teoreticianul român impun analiza în termeni de dualitate a operei literare. În anii '20, unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai formalismului rus – Viktor Șklovski – vorbea, într-un studiu de referință pentru direcția teoretică pe care grupul a inaugurat-o în studiul literaturii, de «procedeul literar», acea configurație textuală – simplu cuvânt poetic, figură de stil, construcție sintactică specială – care individualiza literatura ca gen între alte clase de producții verbale[2]. Procedeele se particularizau prin aceea că existența lor era oarecum independentă de scrierea care le incorpora, ceea ce explica migrația lor de la o operă literară la alta. Profilul caracteristic al acesteia nu era dat atât de natura procedeelor, cât de combinarea lor, care se conforma unor canoane estetico-literare proprii genului, perioadei, manierei individuale a scriitorului[3]. O asemenea concepție nu trimite decât prin ricoșeu, aproape fără voia autorului, la cadrul esteticii dualiste – conținut/formă; în realitate, propunând procedeele ca elemente cu caracter literar ireductibil, Șklovski voia să atragă atenția asupra autonomiei literaturii față de alte forme de manifestare a creativității verbale: procedeele transcend opera individuală, dar totodată o și particularizează[4].

Am evocat acest aspect central al teoriei formaliste ruse, pentru că el ar părea că sugerează aceeași separare, comodă și simplificatoare, a conținutului de formă. Argumentarea lui Șklovski merge în sens contrar: ea pune în evidență pe lângă ***funcționalitatea*** procedeelor, faptul – asupra căruia voi stărui în paginile următoare – că însăși separarea în discuție nu este o operație atât de simplă pe cât s-ar putea crede la o primă examinare. De aceea, termenii înșiși de «conținut» și «formă» se cer supuși unei discuții atente.

Să notăm, deocamdată, că în plan teoretic conținutul și forma operei literare sugerează o analiză separată, în primul rând pentru că cele două componente ale operei întrețin cu realitatea extratextuală și extraliterară relații distincte. Există și un argument de ordin lingvistic în sprijinul acestei idei: literatura invită la un tip special de examinare, pentru că, spre deosebire de celelalte arte, „forma" ei este, cel puțin în una dintre accepții, limbajul natural în care se scrie, deci instrumentul de comunicare interumană: de aceea, probabilitatea de a confunda, cu însemnate consecințe negative pentru practica de lectură, realitatea limbajului-instrument cu cea a limbajului artistic din opera literară este foarte mare. Distincția dintre conținut și formă apare, așadar, condiționată și dictată de rațiuni de ordin teoretic și descriptiv,

---

2 Viktor Borisovici Șklovski, *Arta ca procedeu*, în *Ce este literatura?*, *ed. cit.*, pp.382-396.
3 V. B.Șklovski, *op. cit.*, *ed.cit.*, p.434 și urm.
4 V.B. Șklovski, *op. cit.*, p.440.

Scanned with OKEN Scanner

dar, în realitate, opera literară nu poate exista în afara unei legături funcționale între conținut și formă: ***unui anumit conținut îi corespunde o anumită formă și invers.***

Înțelegem de obicei prin conținutul unei opere literare ansamblul de fapte, trăiri, sentimente, idei care își au sau nu un corespondent în lumea reală; conținutul constituie chiar ansamblul referenților la care se raportează un anumit univers ficțional. Dar dacă această definiție a conținutului nu trezește, cel puțin în acest moment al discuției, nedumeriri, definițiile date formei trădează ezitări privind extensiunea conceptului: aceasta explică de ce asemenea definiții nu se situează în același plan de generalitate. Forma a fost identificată când cu limbajul artistic, când cu organizarea internă/ structura operei literare, ceea ce sugerează oricum transgresarea nivelului verbal, când, în mod indistinct, cu amândouă.

Mai ales redefinirea formei ca structură a operei literare merită un plus de atenție. Direcția formalistă a impus în poetica și teoria literară abandonarea vechiului concept de formă pentru cel de structură, nu numai pentru că nevoia de aliniere teoretică cu celelalte discipline umaniste era foarte puternică – «structura» a funcționat aproape ca un concept magic, atribuindu-i-se o capacitate explicativă necondiționată –, ci și pentru că „forma" era pusă în relație cu o realitate eterogenă[5]. Înlocuirea „formei" cu „structura" nu se reduce – așa cum s-ar putea crede – la o simplă problemă de terminologie. Această opțiune atrage după sine consecințe privind modul de analiză a operei literare: în primul rând, ***eliminarea cvasicompletă din discuție a conținutului***, pentru că acesta se pliază mai greu la operațiile de structurare; în al doilea rând, convingerea afirmată în nenumărate ocazii, mai ales în legătură cu poezia, că întotdeauna ***referentul ultim al operei literare este chiar structura pe care ea o propune***; în al treilea rând, ***reducerea structurii operei literare la structura verbală***, reducție care derivă în linie dreaptă din investirea modelului lingvistic cu puteri explicative nelimitate.

Dar chiar structuralismul sugerează argumente pentru a pune sub semnul întrebării o asemenea identificare a formei cu structura, dacă ne îndreptăm atenția nu atât spre varianta de structuralism propusă de către F. de Saussure – care, de altfel, nici nu folosește în *Cours de linguistique générale* (Cursul de lingvistică generală) conceptul de «structură»-, cât spre modelul glosematic (punând în paranteză neajunsurile de ordin epistemologic pe care adoptarea lui le antrenează, neajunsuri legate de premisele teoretice ale formalismului radicalizat). În *Prolegomena to a theory of language*

5 John Carlos Rowe, *Structure*, în *Critical Terms for Literary Study*, Frank Lentrichia & Thomas McLaughlin (eds.), second edition, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, p. 23 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

(Prolegomena la o teorie a limbii), Luis Hjelmslev distinge două niveluri ale realității implicate în constituirea semnului lingvistic – conținutul și expresia – fiecare nivel presupunând două aspecte sub care se manifestă – **forma și substanța**[6]:

conținut { substanță / formă

expresie { formă / substanță

Din cele patru niveluri doar cele mediane – ***forma conținutului*** și ***forma expresiei*** – participă la constituirea semnului[7]. În modelul lui Hjelmslev, delimitarea fiecărui nivel manifestat ca substanță suferă de imprecizii, dar, operând transpoziția conceptelor din glosematică în planul discuției de față, devine evident faptul că sentimentele, ideile, opiniile, evenimentele etc. nu trec ca atare din realitate în literatură, ci sunt supuse unor operații prealabile de modelare – potrivit cu tiparele psihologice, culturale, retorice, stilistice, caracteristice pentru o epocă sau un autor. Tot astfel, expresia literară nu este alcătuită din configurații în care sunetele intră cu toată concretețea lor sonoră, ci se supune unei „prelucrări": aceasta vrea să spună că în literatură funcția esențială a limbajului, cea de instrument al comunicării interumane nu mai are un caracter imediat, nemijlocit; limbajul literar dobândește noi funcții, care implică asumarea unor condiționări suplimentare, iar acest fapt deosebește literatura de toate celelalte arte, în care particularitățile formale proprii limbajului artistic sunt mult mai ușor de sesizat. Analiza statistică a distribuției grupurilor consonantice și vocalice în poezie se arată a fi cel mai adesea diferită de cea din comunicarea obișnuită, nonpoetică, ceea ce face ca „relieful sonor" pus în evidență de figurile de sunet să fie câteodată mai important decât orice alte aspecte din alcătuirea verbală a poeziei. Iată primele trei strofe ale *Arietei III* din ciclul *Romanțe fără cuvinte* de Paul Verlaine: „Il pleure dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville, / Quelle est cette langueur/ Qui pénètre mon coeur?// O bruit doux de la pluie/ Par terre et sur les toits!/ Pour un coeur qui s'ennuie/ O le chant de la pluie!// Il pleut sans raison/ Dans ce coeur qui s'écoeure./ Quoi! nulle trahison?/ Ce deuil est

6 Luis Hjelmslev, *Prolegomena la o teorie a limbii*, traducere de D.Colceag, Institutul de fonetică și dialectologie al Academiei R.S.Române, București,1970, p.91.
7 Luis Hjelmslev, *op.cit.*, p.98-119.

Scanned with OKEN Scanner

sans raison." Cititorul nu poate rămâne insensibil la sugestiile pe care i le propun sonoritățile poeziei (și care se pierd, din păcate chiar și într-o bună traducere): aglomerarea ocurențelor grupului consonantic „pl", ale vocalei „u" și ale diftongului „oeu"/ „eu" nu numai că eliberează efecte imitative (zgomotul ploii căzând pe acoperișuri), dar, mai ales, fixează un înveliș sonor, de o limpiditate melodioasă, pentru acea stare de spirit vagă, tipic simbolistă, care este *spleen-ul*.

Reluând definițiile provizorii deja amintite, conținutul operei literare se delimitează ca ansamblu de fapte, sentimente, trăiri, idei (reale, imaginate, posibile) prelucrate potrivit unor tipare ale cunoașterii umane comune, deci lumea reprezentată în opera literară, pe când forma ei o constituie – în accepția cea mai generală – organizarea expresiei proprii acelei opere literare și numai aceleia.

Raportul dintre conținut și formă trebuie privit ca legătură funcțională, în sensul că formei îi corespunde un conținut, care nu se poate manifesta liber de o formă. Într-o asemenea relație, pe care aș caracteriza-o drept biunivocă, forma încetează să mai fie un element exterior, ci se realizează ca *formă internă* (*inward form*), cosubstanțială cu conținutul ce nu poate exista fără ea. Această afirmație, ușor de făcut, este însă mult mai greu de demonstrat în analiza de text. Aș observa totuși că examenul critic al operei literare se epuizează mai ales în relevarea manierei în care funcționează raportul dintre conținut și formă. Așa se explică de ce, adesea, rezervele exprimate de un critic în judecățile sale de valoare vizează mai rar conținutul, de pildă, ideile vehiculate de operă, complexul emoțional manifest sau forma abstractă și mult mai des disfuncționalitățile apărute în cuplajul conținut-formă, neadecvarea lor reciprocă. Eșecul unei opere literare se materializează adesea într-o suită de nepotriviri între conținut și formă.

Legătura funcțională între cele două laturi devine „opacă" și atunci când încercăm să comparăm traducerea unei poezii cu originalul ei: forma trece pe primul plan în operația de traducere, nu numai pentru că structurile sonore susțin adesea conținutul ideatic sau emoțional, ci și pentru că forma – în acest caz, identificată cu limba sau cu acele posibilități de structurare bazate pe aspectul verbal – este cea care diferă; toate tăieturile operate în conținut (renunțarea la anumite cuvinte, chiar la sintagme sau rescrierea unor versuri) sunt impuse de constrângeri formale care, acestea, apar ireductibile în trecerea de la o limbă la alta. De aceea, prima și poate cea mai dificilă problemă pe care o înfruntă traducătorul (de poezie, în orice caz) este relativa independență a formei față de conținuturile reprezentate și obligația de a reface legătura funcțională între conținut și formă în limba în care traduce.

Parafraza constituie de asemenea un bun exemplu care face sensibilă ideea unității funcționale între conținut și formă: fidelitatea în redarea

Scanned with OKEN Scanner

conținutului este infinit mai mare decât cea în redarea formei; aș putea spune că forma este „trădată" chiar și în cea mai reușită parafrază. Nu numai textul de poezie nu poate fi parafrazat, fără ca forma și legătura acesteia cu un problematic conținut să nu fie distruse, ci și textul narativ se sustrage unei asemenea operații, în fond, de explicitare.

Situațiile invocate până acum – examenul critic, traducerea, parafraza – mai pun în valoare și un alt aspect: raportul dintre formă și conținut ia înfățișări diferite, în funcție de genul literar căruia îi aparține opera literară: o nuvelă poate fi mai ușor de analizat, de parafrazat și de tradus decât un roman, iar acesta se supune mai lesne operațiilor de parafrazare și traducere decât o poezie, în care trecerile din planul formei în cel al conținutului sunt mult mai subtile.

Putem privi legătura funcțională instituită între conținutul și forma operei literare ca o pe consecință firească a solidarității ce există între planul semnificatului și cel al semnificantului, așa cum au fost ele definite în lingvistica saussuriană. Ferdinand de Saussure a pus în evidență, între alte trăsături definitorii ale semnului lingvistic, și pe cea a nemotivării. De fapt, el a fost silit să admită că nemotivarea semnului nu este absolută și că aceasta se realizează în proporții diferite[8]. Între semnele care tind să pună în valoare gradul înalt de motivare a legăturii dintre planul conținutului și cel al expresiei sunt și cele poetice: figurile (mai ales) de sens, niciodată independente de urzeala semnificațiilor pe care le eliberează un text literar, formele prozodice sau de organizare compozițională a textului, ca antiteza ori diferitele variante ale paralelismului, repetițiile la orice palier al structurii lingvistice a textului, toate aceste „procedee" nu participă, în ultimă instanță, la crearea acelui sentiment de organicitate pe care opera literară îl degajă decât în măsura în care fac sensibilă motivarea relației dintre cele două planuri sau dintre cele două „forme", pentru a relua termenii lui L. Hjelmslev. Este semnificativ faptul că, în încercarea de a defini condiția geniului, Fr. Schiller invoca, într-un text celebru, tot indestructibilitatea legăturii dintre conținut și formă: „Dacă dincolo [la inteligența scolastică], semnul și semnificatul rămân mereu eterogene și străine unul de altul, dincoace, la geniu, dimpotrivă, expresia țâșnește din idee[a] însăși ca o necesitate internă, alcătuind o unitate atât de perfectă, încât, sub învelișul expresiei care pare a-i da trup, spiritul apare cu claritatea nudului. Această forță de expresie în care semnul dispare cu totul în lucrul semnificat și în care limba lasă ideea exprimată fără cea mai mică umbră de veșmânt, aparține geniului; este ceea ce se cheamă originalitate și inspirație"[9].

---

8 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publicat de Charles Bally și Albert Sechehaye, Payot, Paris, 1971, pp.97 și urm.

9 Friedrich Schiller, *Despre poezia naivă și sentimentală*, în *Scrieri estetice*, traducere de Gh. Ciorogaru, Univers, București, 1971, p.365.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ideea legăturii funcționale între conținut și formă, idee ce se înfățișează în chip firesc minții noastre, reprezintă pentru estetica literaturii o achiziție relativ recentă. Istoria reflecției despre natura artei cuvântului și a artelor în general a cunoscut în timp două orientări distincte: una dintre ele a subliniat însemnătatea conținutului în opera literară (ceea ce nu înseamnă ignorarea formei, ci pur și simplu acceptarea ei cu rol subaltern, ca instrument în organizarea operei), cealaltă pe cea a formei (cu explicabila indiferență față de conținut, de „mesajul" operei). Aș aminti, ca observație generală, că linia de gândire estetică, centrată pe conținut ca termen dominant, a fost preocupată să evidențieze valorea de adevăr și de cunoaștere a literaturii, în timp ce direcția „formalistă" și-a fixat atenția mai ales asupra operei literare ca expresie verbală; afirmația, care se verifică pentru perioadele mai vechi, primește în secolul nostru noi confirmări.

Prima direcție caracterizează mai ales gândirea despre artă și literatură de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și din secolul al XIX-lea, prelungind înspre epoca modernă o gândire asupra fenomenului artistic esențial clasică. Este interesant să observăm că punctul de vedere „conținutist" este apărat de filozofi ca Friederich Schelling și Arthur Schopenhauer ori de esteticieni ca Th.Vischer, pentru care arta era definită în funcție de ansamblul sistemului filozofic profesat.

Dacă pentru Schelling arta reprezinta idei „obiectivate", în timp ce filozofia se ocupa cu „conceptele eterne", ce se mențin în sfera ideală a Absolutului[10], pentru Schopenhauer, finalitatea artei se întemeia pe cunoașterea ideilor (în accepție platoniciană) și pe reflectarea în opera artistică a adevărului vieții. Forma operei de artă nu poate fi aleasă la întâmplare și, în consecință, ea rămâne strict dependentă de conținutul exprimat; prin urmare, libertățile, fanteziile verbale pe care eventual și le îngăduie artistul sunt sancționate cu severitate: „Jocul arbitrar cu mijloacele de expresie artistică, fără cunoșterea cu adevărat a scopului urmărit caracterizează, în orice artă, o muncă esențialmente de cârpaci. O asemenea «*operă*» se vădește – în sculptură de pildă – în pilonii care nu susțin nici o greutate, în volutele care nu slujesc la nimic, în firidele și excrescențele ce le vedem la operele de arhitectură nereușite, în tiradele și ariile, ca și larma fără rost din operele muzicale de prost gust, în țăcăneala rimelor la poeziile sărace în conținut ș.a.m.d"[11]. Mai lipsit de echivoc este Schopenhauer în referirile la

---

10 K.E.Gilbert și H.Kuhn, *Istoria esteticii*, ed.cit., pp.374-378.

11 Arthur Shopenhauer, *Despre esența inimă a artei*, în *Studii de estetică*, traducere de G. Tănăsescu, București, Editura științifică, 1974, p.34-35; ediția românească citată reproduce capitole și „completări" ale lui A. Schopenhauer la volumul I al lucrării sale fundamentale *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Lumea ca voință și reprezentare); în consecință, titlurile „fragmentelor"cuprinse în acest volum antologic reproduc titlurile date de însuși autorul comentariilor.

Scanned with OKEN Scanner

estetica poeziei. În afirmația „intenția poetului, atunci când pune în mișcare imaginația noastră este de ***a ne revela idei***, adică de a ne face să intuim cu ajutorul unor imagini în ce constă viața și ce sens are lumea (subl. G.D.)"[12], ansamblul ideilor posedă o realitate distinctă de cea a formelor, acceptate doar cu rol subaltern de „vehicul". Recunoaștem că finalitatea destinată de Schopenhauer literaturii este foarte înaltă, comparabilă doar cu cea a filozofiei, chiar dacă „poezia se comportă față de filozofie ca experiența față de știința empirică"[13]. Filozoful are totuși intuiția legăturii funcționale între conținut (idee) și formă, atunci când observă: „Metrul și rima sunt o cătușă, dar și un văl cu care poetul se acoperă; la adăpostul acestui văl el are putința să ne vorbească așa cum altminteri n-ar fi putut s-o facă și însuși un asemenea fapt e de natură să ne producă bucurie. *El este așadar pe jumătate răspunzător de ceea ce spune; metrul și rima sunt răspunzătoare pentru cealaltă* (subl. G.D.)"[14]. Constrângerile formale la care se supune poezia clasică (cel puțin) sunt privite ca un rău necesar, ca o fatalitate, în nici un caz ca o marcă specială a expresivității artistice și a valorii literare intrinseci operei: „Faptul că un talent poetic remarcabil poate să domine și acele forme trofice și să depășească uneori dificultățile ce ele le presupun, că este capabil deci să se miște cu ușurință și grație chiar în asemenea cazuri, nu trebuie să ne facă să le prețuim, căci ele sunt pe cât de ineficace, pe atât de supărătoare. Și chiar la poeții remarcabili, când ei se folosesc de aceste modalități observăm adesea o luptă ce se dă între rimă și idee; în această luptă învinge când una, când alta, așa încât se ajunge fie ca ideea să sufere din pricina rimei, fie că, din contră, ea e despăgubită de o manieră aproximativă"[15].

Un alt nume care s-ar cere amintit în acestă discuție este cel al lui Th. Vischer, estetician de descendență hegeliană, important pentru că, promovând o estetică a conținutului, în încercarea de a argumenta netemeinicia formalismului, adâncește dualismul formă – conținut, consfințit de Hegel. Opera de artă nu reprezintă pentru Vischer simplul joc al relațiilor formale ce se stabilesc între elementele ei constructive: ea pune în valoare – și poate acesta este privilegiul și forța ei – un mod de a vedea lumea; or, privirea pe care artistul o aruncă asupra lumii, viziunea lui constituie pentru Vischer un element de conținut: „dacă conținutul ar fi indiferent, orice conținut s-ar putea asocia cu orice formă sau orice formă ar putea conține orice cuprins intelectual și afectiv, ceea ce nu este deloc cazul în artă"[16].

---

12 A. Schopenhauer, *Cu privire la estetica poeziei*, în *Studii de estetică*, *ed. cit.*, p. 76.
13 A Schopenhauer, *op. cit.*, p.79.
14 A. Schopenhauer, *ibidem.*
15 A. Schopenhauer, *op. cit.*., p.83-84.
16 Tudor Vianu, *Curs de estetică*, Prelegerea a XVI-a, note stenografiate, 1944-1946, p.236; p.237.

Scanned with OKEN Scanner

Direcția „formalistă" este mai bine reprezentată în arta cuvântului, căci resuscitarea periodică a interesului pentru literatură este legată de premisa autonomiei sale în raport cu celelalte tipuri de practici discursive. O rezolvare în sens formalist a relației dintre conținut și formă a fost favorizată în ultimele decenii de revenirea retoricii printre disciplinele umaniste de primă importanță, de ofensiva poeticii lingvistice și a semioticii, de discuțiile purtate în jurul specificului limbajului literar. Interesul pentru ornarea discursului literar a atras după sine subțierea vertiginoasă a conținutului, care și-a pierdut treptat importanța: de acest proces nu sunt străine în timp nici restrângerile suferite de topică.

O altă circumstanță care trebuie legată de evoluția relației dintre conținut și formă este modificarea conceptului de *mimesis*, începând cu Antichitatea târzie. Paralel cu procesul de emancipare a artei de sub autoritatea categoriei de *mimesis*, identificată cu reproducerea fidelă a realității, are loc și o deplasare a accentelor în înțelegerea finalității artei, a literaturii. Primele poetici ale barocului pun în valoare drept scop esențial al literaturii acțiunea conjugată a lui ***movere*** («a emoționa») și a lui ***delectare*** («a delelcta»); componenta ***docere*** («a instrui»), atât de importantă în poetica clasică, își pierde treptat însemnătatea și, o dată cu ea, obiectul cunoașterii, realitatea interioară și exterioară, materială și ideală, al cărei corespondent mediat în structura operei literare este conținutul. În acest mod, aici mult simplificat pentru claritatea demonstrației, se explică faptul că în poeticile barocului pe lângă ascendentul pe care imaginația îl dobândește asupra celorlalte facultăți umane, există un ascendent al limbajului (excesiv de ornat) asupra conținutului, limbaj dovedind întotdeauna o ingeniozitate prodigioasă, ca și cum jocurile verbale ar fi avut mai curând menirea să mascheze decât să pună în valoare o anume substanță ideatică a operei literare.

În timpurile moderne, poziția „formalistă" este afirmată mai întâi în estetica posthegeliană. Teoria lui Herbart despre natura formală a frumosului este un exemplu, deși ea se interesează doar indirect de literatură: Herbart a fost psiholog, ceea ce explică caracterul empiric al esteticii sale, iar domeniul spre care se orientează este muzica[17]. În ciuda acestor particularități, estetica lui Herbart rămâne legată de o concepție filozofică idealistă: „La o examinare mai strânsă, formalismul apare drept un tip particular de idealism, derivând în parte din Leibniz și raționalismul secolului al XVII-lea, în parte din elementul antimetafizic din filozofia lui Kant. Ambele școli cred într-un sistem de forme atemporale, dar ele diferă în privința semnificației pe care o acordă «formei»"[18].

17 E. K. Gilbert și H. Kuhn, *op.cit.*, p. 440-442.
18 E. K.Gilbert și H. Kuhn, *op.cit.*, p. 440.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica formalistă a lui Herbart a influențat discuțiile purtate în jurul conceptului de «formă» și «conținut» (fond) în opera de artă. Aspectul care o particularizează este distincția dintre elementele simple (echivalate cu conținutul experienței estetice) și relațiile lor (forma acestei experiențe). Elementele de conținut sunt, din punct de vedere estetic, neutre: ele cad în afara interesului estetic, spre deosebire de relații. Dar în ce constau aceste relații Herbart nu o va preciza; presupunem însă că, la originea conceptelor sale, stau atât experiența de psiholog, cât și particularitățile artei pentru care această estetică a fost elaborată – muzica, în care combinarea constituenților sonori trece pe primul plan, iar conținuturile rămân evanescente. Unul din continuatorii lui Herbart, Robert Zimmermann, a încercat să extindă teoria și la celelalte arte, inclusiv la literatură, fără o relevanță notabilă. Neajunsul oricărui proiect formalist este acela că ignoră calitatea de unitate indivizibilă a operei de artă (literare): forma își pierde funcționalitatea, deși ea își păstrează un rol important, altminteri mecanicist conceput. Forma devine „veșmântul" unui conținut, lipsit de pertinență estetică (literară), un element întotdeauna preexistent acestui conținut[19].

Pozițiile formaliste se diversifică începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mutația poate fi pusă în legătură cu reacția la estetica romanticilor europeni, care întreținuseră confuzia dintre exprimarea sentimentului și expresivitatea poetică. Dar distanțarea lucidă față de confuzia întreținută de romantici între viața afectivă și expresia poetică se găsea deja anticipată în scrierile teoretice ale lui E. A. Poe. În *The poetic principle* (Principiul poetic, apărut postum în 1850), Poe spulberase prejudecățile romantice despre inspirație, încercând să raționalizeze procesul de creație a poemului *Corbul* și să definească poezia ca pe o manifestare, cu mijloacele verbului, a Frumuseții absolute[20]. Fără să uite o clipă că expresia poetică este doar un mijloc, și nu un scop în sine, Poe se singularizează în epocă prin determinarea și spiritul analitic cu care urmărește adecvarea ***precisă*** a expresiei la exprimarea acelor conținuturi vagi, muzicalizate, a înălțării spre o metafizică rarefiată a Frumuseții absolute; că această atitudine – amestec

19 Găsim în *Istoria esteticii* a lui E.K.Gilbert și H.Kuhn următoarea caracterizare de ansamblu a direcției formaliste germane: „Era un lucru meritoriu de a fi îndreptat atenția către o componentă măsurabilă a obiectului estetic. Cum însă formaliștii au eliminat sentimentul ca relevant, ei au schilodit experiența estetică. Înlăturând intepretarea metafizică, ei n-au izbutit să vadă în artă ceva mai mult decât un amuzament intelectual. Doctrina lor a ignorat atât semnificația, cât și calitatea sensibilă ca factori estetici și din această cauză au trecut cu vederea regula supremă: o operă de artă e o unitate indivizibilă. Zimmermann de pildă declară că nici metalul, nici melodicitatea limbajului nu ar putea fi parte integrantă în poem ca un tot estetic. El ne lasă astfel impresia că a conceput greșit forma ca un ornament exterior al unui subiect preexistent." (p.442); pentru succinte caracterizări ale direcției formaliste, v. și Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968, p.80 și urm.

20 Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, în *Principiul poetic*, *ed.cit.*, pp.10-11.

Scanned with OKEN Scanner

insolit de tehnicitate în forjarea versului și experiență metaraională, pe care poezia era menită să o medieze – a reprezentat o constantă a gândirii sale poetice o dovedește și amplul eseu *Esența versului*, datând din 1848. De fapt, „Inovația lui Poe – remarcă unul dintre cei mai avizați cercetători ai poeziei moderne, Hugo Friedrich – constă în faptul că a inversat succesiunea actelor poetice postulată de estetica mai veche. Ceea ce pare să fie rezultatul – «forma» – e originea poemului; ceea ce pare să fie originea – «sensul» – e rezultatul. La începutul procesului poetic stă un «ton» insistent, precedând limbajul purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale tandre ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. Sunetele vor fi legate de cuvinte, iar mai apoi, prin gruparea lor, se ajunge la motive, din care se obține, ca rezultat final, un context semantic"[21]. Neînțeles și neluat în seamă în țara sa de origine, America, Poe a avut totuși norocul unei recunoașteri internaționale prin popularizarea entuziastă pe care i-a făcut-o în Europa Ch. Baudelaire, prin studiile pe care i le-a dedicat în *L'Art romantique* (Arta romantică, 1868)[22].

Filonul „formalist" domină și gândirea estetică a lui Gustave Flaubert, care mărturisea într-o scrisoare, datată 16 ianuarie 1852, că dorea (ca și Cipriano, câteva secole mai devreme!) să facă o carte din nimic: „Ceea ce mi se pare frumos, ceea ce aș dori să fac este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin ***forța internă a stilului său*** (subl.G.D.), așa cum pământul se menține fără a fi sprijinit, o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puțin una în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există mai puțină materie; cu cât expresia se apropie de gândire, cu atât cuvântul se lipește peste aceasta și dispare, cu atât e mai frumos. Cred că viitorul Artei se află în aceste căi"[23]. „Impersonalitatea" în artă pe care Flaubert a profesat-o consecvent a reprezentat în fond o altă fațetă a aceleiași opțiuni de a privilegia forma în raport cu conținutul operei literare.

Deși eterogene în esență, îngăduind deschideri cu unghi foarte variabil, având premise estetice și finalități artistice diferite, pozițiile „formaliste" se aseamănă prin câteva trăsături comune: arta este concepută ca manifestare liberă a imaginației, facultățile umane se emancipează de sub tutela raportării la realitate, pe care o presupunea categoria clasică de *mimesis*, expresia trece, ca importanță, înaintea conținuturilor exprimate de opera literară.

---

21 Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, traducere de Dieter Fuhrman, Univers, București, 1969.

22 V. Charles Baudelaire, *Edgar Poe, viața și opera* și *Noi note despre Edgar Poe*, studii datând din 1856 și, respectiv, 1857 ( în *Critică literară și muzicală*, pp.69-89 și 90-106).

23 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Tome I (1829-1852), Librairie de France, Paris, 1922, p.417.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul secolului nostru, poziția formalistă este susținută de autoritatea gîndirii estetice a lui Benedetto Croce. Afirmațiile, care astăzi pot părea prea tranșante, au fost supuse în timp de către autor unei continue remanieri: există totuși un nucleu relativ stabil al gândirii lui teoretice, iar aceasta îl atașează neîndoielnic direcției „foraliste".

Semnalând importanța relației dintre conținut și formă (în tratatul despre poezie toate aceste considerații vor fi restrânse la poezie și la literatură, două entități disincte), Croce formulează fără echivoc dilema: „Problema a avut diferite semnifiicații[...], dar [...] dacă prin materie s-a înțeles emoționalitatea neelaborată estetic sau impresiile, și prin formă, elaborarea, adică activitatea spirituală a expresiei, judecata noastră nu poate fi îndoielnică. Trebuie să respingem atât teza potrivit căreia actul estetic ar consta numai în conținut (adică numai în simplele impresii) cât și cealaltă potrivit căreia el ar consta în adăugarea formei la conținut, adică în impresii plus expresii. În actul estetic, ***activitatea expresivă nu adaugă faptului impresiile, ci acestea sunt elaborate și formate de ea*** (subl.G.D.). Ele reapar în expresie, ca să spunem așa, ca apa care a fost pusă într-un filtru și reapare, de cealaltă parte, aceeași și totodată diferită de cum era"[24]. Citatul rezumă, de fapt, concepția lui B.Croce privitoare la relația dintre conținut și formă. Esteticianul va relua, de-a lungul anilor laitmotivul preeminenței formei, adevărată cheie de boltă a scrierilor sale și reper teoretic pentru școlile formaliste de mai târziu: „Actul estetic este [...] forma și nimic altceva"[25]. Constatarea lipsei de specificitate a conținutului – nu există conținut poetic și conținut nepoetic – îl determină pe Croce să-și precizeze poziția în raport cu poezia, pe care o opune literaturii: „Poezia nu poate copia sau imita sentimentul, pentru că acesta, având formă prin el însuși, în propria lui sferă, nu are formă în raport cu poezia, nu reprezintă în raport cu ea nimic determinat, ci este haos, iar cum haosul este simplu moment negativ, este neant. Poezia creează ea însăși, ca orice altă activitate spirituală, problema o dată cu soluția, forma o dată cu conținutul, care nu este materie informă, ci materie formată"[26].

Primatul formei nu a implicat niciodată, pentru Croce, negarea conținutului, ci recunoașterea existenței acestuia doar ca materie formată (prestructurată, am spune astăzi); doar luând în seamă o asemenea condiționare, esteticianul a admis un posibil interes pentru conținut. Dar Croce nu a instituit o cezură între conținut și formă, cezură care să pună în primejdie formularea judecăților de valoare corecte și să blocheze răspunsul la întrebarea „ce este literatura".

---

24 Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*, traducere de D.Trancă, Univers, București, 1970, p. 89.

25 B.Croce, *ibidem*.

26 B.Croce, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, traducere de S. Stati, Univers, București, 1972, p.28.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este lipsit de interes să amintesc, în prelungirea acestei discuții, că, în judecarea raportului dintre conținut și formă, teoreticienii români au adoptat, de cele mai multe ori, poziții echilibrate (de altfel cele mai apropiate de realitatea intimă a literaturii). Două nume se impun cu deosebire: Titu Maiorescu și Tudor Vianu.

Starea poeziei românești din a doua jumătate a secolului trecut (mai exact, din 1867) îi prilejuiește lui Maiorescu o examinare critică, aproape chirurgicală. Examenul este însoțit de considerații teoretice despre „condițiunea" poeziei, în fapt despre morfologia acesteia. Maiorescu distinge două aspecte complementare de maximă generalitate: „condițiunea materială" a poeziei (ceea ce reprezintă formele verbale implicate în construcția operei) și „condițiunea ideală" (sentimentele și ideile care alcătuiesc „substanța poeziei")[27]. Examinarea modalităților de concretizare a celor două laturi îi prilejuiește lui Maiorescu, în afară de considerații generale referitoare la statutul ontologic al poeziei, și analiza tăioasă a celor mai grave scăderi pe care le observase în producția lirică a momentului: limbajul discursiv, care abia masca înșiruirea de abstracțiuni versificate, excesul de metaforizare (fără acoperire), clișeizarea limbajului figurat, abuzul de diminutive care „înjoseau" obiectul poeziei, confuzia dintre adevărul logic și frumosul artistic. Asemenea stângăcii care uneori frizau grotescul însemnau în ochii lui Maiorescu tot atâtea fațete ale inadecvării formei la conținut și a conținutului la formă. Fără să o spună explicit, criticul apreciază gradul de realizare artistică a unei poezii și valoarea ei, în măsura în care ea atinge această adecvare. Necesitatea unei relații de congruență între formă și conținut este, așadar, afirmată ca un adevăr axiomatic: „*Prima condițiune* dar, o condițiune materială sau mehanică, *pentru ca să existe poezie în genere*, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditoriului*, și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză, ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi. Cuvântul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sunt abstracte, logice, dezmaterializate, și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și incorporată în forma sensibilă, și de aceea cuvântul poetic trebuie să-mi reproducă această formă"[28].

Încercarea lui Maiorescu de a opera distincții era dictată pe de o parte de urgența de a delimita domeniul poeziei de cel al nonpoeziei, pe de altă parte de încercarea de a formula condiții intrinseci, de ordin formal, care să permită separarea poeziei bune de cea proastă.

---

27 Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în *Critice*, I, Socec, București, 1926, pp.13 și urm.

28 T. Maiorescu, *op. cit.*, pp.14-15.

Scanned with OKEN Scanner

În momentul în care va apărea *Estetica* lui Tudor Vianu, toate aceste teme ale începuturilor literaturii noastre fuseseră în linii mari epuizate, încât discuția putea fi condusă exclusiv la nivelul speculației teoretice. Unitatea dintre conținut și formă (concept însumând la Tudor Vianu nu numai modul de organizare, de configurare a conținuturilor, ci și materia, în cazul literaturii substanța expresivă) este văzută drept condiția esențială pentru realizarea deschiderii simbolice a operei de artă și drept rezultat firesc, inevitabil, al diversității de valori (cea estetică fiind esențială), care sunt înglobate în aceasta: „După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă acestă distincție, deoarece conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregește decât folosind conținutul"[29].

Unitatea dintre conținut și formă, mai exact afirmarea acestei unități nu reprezintă, așadar, un simplu expedient teoretic, ci își are temeiul în natura intimă a operei literare, în morfologia ei specială, dar dacă în această discuție atât conținutul, cât și forma au reprezentat concepte cu înțeles global, este cazul să ne întrebăm ce realități acoperă ele de fapt și cum se organizează ierarhic structura internă a operei literare.

29 T.Vianu, *Estetica*, *op. cit.*, p.80.

Scanned with OKEN Scanner

# NIVELURILE CONFIGURATIVE ALE OPEREI LITERARE

Dacă examinăm conceptele de «formă» și «conținut», obsevăm, mai întâi, ***absența omogenității*** lor. Ele nu se constituie în două nivele compacte ale operei literare, așa cum imaginea sonoră și imaginea obiectului reprezentat – semnificant și semnificat – intră în alcătuirea semnului lingvistic. Trebuie, prin urmare, să admitem că analogia cu modelul glosematic al semnului lingvistic nu funcționează decât într-un sens foarte larg, adică în măsura în care acest model focalizează conceptul de «formă», esențial în înțelegerea conținuturilor și a actualizărilor expresive. Relația dintre opera literară și realitatea referențială este, de fapt, mediată de nenumărate convenții epistemologice – culturale și literare –, iar aceste convenții prestructurează forma și conținutul operei.

O asemenea constatare l-a determinat în anii '20 pe Oskar Walzel să renunțe la schema diadică tradițională și să adopte o alta mai suplă și mai adecvată realității obiectului literar. Încercarea sa, apărută într-un moment în care, potrivit tradiției filozofice germane, forma era socotită secundară în raport cu conținutul, singurul termen important al alcătuirii duale a operei artistice, nu reia tradiția formalistă a lui Herbart și a discipolilor lui, ci propune o perspectivă de cercetare a literaturii, în care accentul urma să cadă pe modul în care se particularizează configurarea materialului tematic în opera literară. O.Walzel și-a dezvăluit, de altfel, intențiile cu toată claritatea: „Scopul meu final este să descopăr în formă expresia conținutului, iar în conținut – premisa formei"[30]. În consecință, vechii scheme binare – conținut și formă – îi substituie un model în care va apărea și un al treilea termen, fără ca operațiile de redefinire a conceptelor și de redistribuire a sensurilor să se propună întotdeauna cu claritate. Cei trei termeni sunt: ***materia*** (*Stoff*), ***conținutul*** (*Gehalt*) și ***configurația*** (*Gestalt*). Acesta din urmă este preferat de Walzel celui de «formă», ceea ce atrage atenția asupra premiselor teoretice care

30 Oskar Walzel, *Materialul (tematic)*, în *Conținut și formă în opera poetică*, traducere de Gherasim Pintea, Univers, București, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

întemeiază modelul său, premise ce trimit la structuralismul incipient și la psihologia configurației (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*/Conținut și configurație în opera de artă a poetului, 1923). Chiar și atunci când folosește termenul de «conținut», Walzel îi modifică substanțial accepția, iar această distanță pe care și-o ia față de vechea concepție dualistă face interesul lucrării sale.

Materia (*Stoff*) este preexistentă operei literare și se supune unei minime selecții și configurări, pe când conținutul (*Gehalt*) nu este preexistent operei, ci ia naștere o dată cu aceasta. Materialul tematic constituie în timp și spațiu un bun cultural și literar pentru un număr nedeterminat de scriitori, pe când un conținut este întotdeauna individual; în fapt, conținutul ia naștere odată cu forma, de care nu poate fi despărțit, așa cum nu pot fi despărțite fața și reversul unei foi de hârtie: citându-l pe Theodor Lipps, Walzel admite că pentru opera de artă conținutul „este ceea ce s-a modelat și s-a plăsmuit în ea sau ceea ce a fost cuprins într-o anumită formă, și numai în măsura în care e astfel modelat și plăsmuit"[31]. Redefinit astfel, conținutul își pierde materialitatea cu care fusese investit în poeticile clasice și dobândește atributul de totalitate a semnificațiilor etice, psihologice, ideologice, religioase și, desigur, estetice, înglobate în opera literară. El este singurul termen abstract din alcătuirea obiectului literar și nu poate fi descifrat decât analizând semnificațiile textului sau forma internă a acestuia[32]. Dacă un conținut se raportează la materialul tematic ca la un nivel de o mai mare cuprindere, nu este mai puțin adevărat și faptul că, față de o configurație dată, conținutul poate fi așezat pe o anumită treaptă de generalitate: de aceea, el este susceptibil de a primi configurări succesive, în funcție de relieful semantic diferit pe care îl primește complexul de semnificații.

Materia cuprinde totalitatea elementelor materiale preexistente operei literare concrete. S-a observat că O.Walzel echivalează conceptul de „materie" cu acela de „material tematic". Acesta, la rândul său, poate fi preexistent în sens propriu, când aparține unui stoc de elemente literare și culturale, devenit bun comun al unei comunități, dar poate fi preexistent și în relație cu creatorul: așa este, de exemplu, ***materialul emoțional***, folosit ca element de construcție a subiectului liric și distinct de atitudinea emoțională generală pe care o degajă poezia ce înglobează acea atitudine. Nivelul material se completează și cu ***elementele ideologice*** – idei, credințe, ipoteze –, distincte de cele care alcătuiesc ideologia operei: acestea din urmă poartă amprenta individualității creatoare a autorului și, în consecință, constituie o parte a conținutului, latură a operei literare caracterizată prin unicitate și

31 O.Walzel, *Conținut și formă în opera poetică*, p. 19.
32 O.Walzel, *Forma*, în *Conținut și formă în opera poetică*, pp. 86-87.

Scanned with OKEN Scanner

imaterialitate. În *Război și pace* (Lev Tolstoi), bogăția materialului tematic – complexele emoționale, atitudinile dominante în diferite straturi ale societății ruse față de amenințarea pe care o întruchipa Napoleon, convențiile care reglementau relațiile de prietenie sau supunere, elementele de ritual erotic – reia un material exterior operei, preexistent ei. Dar semnificația globală a romanului – măreția și indestructibilitatea Rusiei, panslavismul ce se degajă din modul în care este condusă acțiunea și din soluțiile pe care autorul le propune pentru situațiile conflictuale înfățișate - intră în structura conținutului.

În materia operei literare este cuprins și ***materialul lingvistic*** – nu numai codul limbii naturale în care aceasta este scrisă, ci și materialul deja elaborat, prestructurat în așa-numitele „coduri retorico-stilistice": poezia lui Eminescu se definește pe fundalul poeziei romantice românești și, fără să-i știrbim cu nimic unicitatea, trebuie să acceptăm preexistența acestui material literar aflat la dispoziția poetului, material pe care el a știut, ca nimeni altul în epocă, să-l citească. Alte aspecte care s-ar putea adăuga componentei materiale a literaturii țin, în scrierile narative, de ***materialul evenimențial***, ***fabulatoriu***[33]. Diferența pe care multe școli de naratologie o fac, pe linia inaugurată de formaliștii ruși, între ***fabulă*** și ***subiect***, ilustrează cel mai bine înțelesul conceptului de materie așa cum a fost el gândit de O. Walzel. În gândirea prestructuralistă a primilor formaliști, elementele inventate, care pun în valoare suita evenimentelor, compatibilă cu realitatea, alcătuiesc fabula operei literare; subiectul cuprinde, în schimb, evenimentele așa cum sunt ele dispuse în secvențialitatea textului narativ: așadar, fabula reunește totalitatea materialelor cărora subiectul le va oferi o configurație specifică[34]. În narațiunile în care există o privire retrospectivă asupra evenimentelor narate, fabula și subiectul nu mai coincid: în romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ștefan Gheorghidiu își

33 O.Walzel, *Materialul (tematic)*, în *Conținut și formă în opera poetică*, p.58 și urm.:insistând asupra componentei tematice și a celei evenimențiale, Walzel se situează în vecinătatea formaliștilor ruși (V. Șklovski mai ales), care se îndepărtaseră considerabil de mitul romantic al originalității absolute în literatură. De fapt, admite Walzel, toți marii artiști lucrează cu un raport de echilibru între inventarea de noi materiale tematice și utilizarea materialelor existente, căci, în sens strict, invenția *ex nihilo* este o iluzie: o dovedește exemplul unor mari artiști ca Lessing sau Goethe, foarte legați de tradiția literaturii europene, la al cărei tezaur tematic apelează în chip firesc.

34 Distincția – care va face carieră în lucrările de naratologie – îi aparține lui V. Șklovski, care precizase: „Foarte adesea oamenii confundă conceptul de subiect cu descrierea evenimentelor, adică cu ceea ce eu aș propune să se numească în mod convențional fabulă. În fond, fabula nu reprezintă decât materialul necesar pentru structurarea subiectului." (*apud* B. M. Eihenbaum, *Teoria „metodei formale"*, traducere de Mariana Ciurca, în *Ce este literatura?*, *ed.cit.*, p.54); de altfel, în lucrarea consacrată prozei literare, Șklovski insistă asupra caracterului convențional, de prefabricat, al subiectului, în special în romanul tradiționalist (*Despre proză*, traducere de Inna Cristea, Univers, București, 1976; I, *Incheiere*, pp.336-338).

Scanned with OKEN Scanner

limpezește trecutul imediat, distanțându-se de el, în răstimpul dintre două lupte; secvențele narative care istorisesc povestea de dragoste a lui Ștefan sunt încastrate în romanul „de război", dar cronologic ele precedă acest roman. Dacă scriitorul ar fi optat pentru o desfășurare lineară a narațiunii, care să urmeze cronologia reală a evenimentelor povestite, confruntarea celor două ipostaze existențiale – iubirea și moartea – ar fi apărut probabil mult mai puțin dramatică. Dar nu numai inversarea cronologiei subliniază deosebirea dintre fabulă și subiect: elipsele, „buclele" temporale constituie alte strategii prin care scriitorul distanțează planul fabulei de cel al subiectului. La aceste observații, ar mai trebui să adaug că fabula constituie întotdeauna un aspect al materiei, pe când subiectul trimite la cel de-al treilea element al operei - configurația (*Gestalt*).

Tot materiei îi aparțin și acele elemente cristalizate în forme cvasistabile, care sunt bine delimitate la nivelul macroretoricii, anume ***topoi*** și ***motivele***. Existența unor asemenea „prefabricate" în alcătuirea operei literare nu contrazice natura individuală, eventual, unicitatea ei. Concilierea acestor laturi, aparent contradictorii, se realizează doar ținând seama de caracterul ***instituționalizat*** al literaturii, vizibil în numeroase privințe: constituirea tradiției literare, caracterul simultan sincronic și diacronic al artei cuvântului, receptarea operei literare și existența ierahizărilor valorice, pe care publicul cititor le realizează permanent.

Configurația (*Gestalt*) i se pare lui O. Walzel un termen mai potrivit decât cel de formă, deja grevat la acea dată de numeroase neclarități. În concepția teoreticianului german, configurația împarte cu materia concretețea, iar cu conținutul unicitatea. Deși nu se identifică cu forma din teoriile dualiste, configurația este foarte aproape de aceasta, mai exact de una dintre posibilele ei accepții, anume ***forma ca organizare internă***, ireductibilă, a unei opere literare.

O analogie între conceptele de conținut, materie și configurație pe de o parte și cele de formă/substanță a expresiei, formă/substanță a conținutului din modelul glosematic pe de altă parte sugerează ***lipsa de omogenitate*** a nivelelor care alcătuiesc stratificarea operei literare și imposibilitatea, atât teoretică, cât și practică, de a le reduce pe unul la cealălalt. Analogia mai sugerează și faptul că opera literară are o structură ***ierarhizată***, care poate fi cunoscută prin analiză, iar descrierea structurii – în primul rând a celei de natură semantică – se include ca element esențial între cerințele de lectură: înțelegerea unei operei literare nu poate fi despărțită de cunoașterea structurii ei.

O asemenea presupoziție – comună de altfel direcțiilor de cercetare structuralistă a operei literare, redusă la textul care o subîntinde – a întemeiat și teoria nivelelor constitutive, elaborată în anii '30 de esteticianul polonez Roman Ingarden: premisele structuraliste sunt consolidate de perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

fenomenologică, dar impunătorul edificiu teoretic pe care îl înalță Ingarden se particularizează prin aceea că, în permanență, aceste premise structuraliste sunt depășite, în tentativa de a oferi o viziune organică asupra ontologiei și a morfologiei operei literare.

Pentru Ingarden, conținutul trimitea la forma conținutului, pentru că natura dublă, ideală și materială, a operei literare interzicea identificarea planului referențial cu conținutul; în același timp, materia apărea ca o manifestare atât a expresiei cât și a conținutului, de data aceasta privit global, indistinct. În raport cu materia, configurația se situa mai aproape de forma expresiei din modelul glosematic. Asemenea comparații îi îngăduie lui Ingarden să se distanțeze de modelul lui O. Walzel, problematic din cauza polisemantismului constitutiv al conceptelor centrale, generator de confuzii. La aceasta se adaugă și absența relaționării dintre elementele triadei, între care Walzel nu sugerează, de fapt, nici un fel de legătură funcțională. O asemenea sarcină și-o asumă Ingarden în lucrarea monumentală *Das literarische Kunstwerk* (Opera literară, 1931)[35], care, ca și multe scrieri teoretice ale formaliștilor ruși, nu au cunoscut în epocă difuziunea pe care ar fi meritat-o; decalajul temporal între momentul apariției și momentul receptării au făcut ca ideile lui Ingarden să devină un loc comun al gândirii teoretice despre literatură de abia în deceniile șase și șapte.

Prima și cea mai importantă constatare pe care esteticianul o face este aceea că straturile operei literare sunt ***eterogene***: mai întâi, prin materialul (aș spune substanța) care îi este caracteristic(ă) fiecăruia dintre ele, proprietățile materialului fiind și cele ale unui strat anume; apoi, prin funcția pe care fiecare strat o deține atât în raport cu celelalte straturi, cât și în ansamblul operei[36]. Aceasta are caracterul unei construcții ***organice***, pentru că straturile nu sunt dispuse la întâmplare, ci își răspund unul altuia, întrețin unele cu altele relații de corespondență. Stratul privilegiat este format din unitățile de sens, care alcătuiesc eșafodajul, schelăria operei, privită în ansamblul ei[37]. Acest strat are fie rolul de a le pune pe celelalte în evidență, fie pe acela de a le determina.

Morfologia operei literare, analizată de Ingarden din perspectivă fenomenologică, se individualizează prin caracter ***polifonic***: „Diversitatea materialului și a rolurilor (respectiv, a funcțiilor) îndeplinite de fiecare dintre straturi determină alcătuirea specifică a întregii opere, care nu va fi o

35 În comentariul care urmează, am avut în vedere cap. 3, *Structura fundamentală a operei literare. Opera literară ca alcătuire pluristratificată*, din secțiunea a II-a, *Construcția operei literare: în Poetică și stilistică. Orientări moderne*, coordonatori Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Univers, București, 1972, pp.53-65.

36 R.Ingarden, *op.cit.*, p.52.

37 R.Ingarden, *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

compoziție bazată pe o singură tonalitate[ *ein eintöniges Gebilde*], ci se va distinge printr-un caracter esențial *polifonic*. Asta înseamnă: fiecare strat, prin felul specific de a fi, devine vizibil în structura întregului și aduce contribuția sa proprie însușirilor de ansamblu ale întregului, fără să provoace totuși o fractură în această unitate fenomenologică. Fiecare din aceste straturi are o pluralitate de însușiri proprii, care duc la cristalizarea unor calități valorice specific estetice [*spezifisch ästhetische Wertqualitäten*]. Prin acestea se naște o varietate în cuprinsul căreia se alcătuiește o calitate de valoare a întregului, *polifonică* și totodată unitară"[38]. Ingarden a atras atenția asupra acestui aspect constitutiv important al scrierilor de ficțiune, înaintea lui M. Bahtin, celebrul teoretician rus de al cărui nume este legat de obicei destinul conceptului. Ca și în muzică – de unde termenul este împrumutat –, polifonia vrea să indice faptul că fiecare strat al operei deține o realitate materială și ideală distinctă și că el participă într-un mod caracteristic la structurarea ansamblului.

Polivalența funcțională și eterogenitatea materială a straturilor fac ca operele diferite să se deosebească prin configurația ierarhizată a straturilor: Ingarden sugerează, de altfel, posibilitatea de a întemeia o teorie a genurilor literare chiar pe configurația specifică a straturilor care compun structura ierarhică a operei literare. Unele straturi pot lipsi, rolul lor este limitat, redus la cel de indicator al unui gen anume, dar întotdeauna va exista un număr de straturi care să condiționeze statutul de operă literară al unui produs verbal. Între acestea, Ingarden distinge: ***1) stratul fonemelor din cuvânt și al unităților fonice de nivel superior, construite cu ajutorul fonemelor; 2) stratul unităților de semnificație la diferite niveluri; 3) straturile schematizate ale viziunii imaginative, precum și straturile elementelor continuităților de viziune imaginativă; 4) stratul elementelor obiectuale reprezentate.*** Fiecare strat devine purtătorul, suportul material pentru anumite calități de ordin estetic, specifice stratului respectiv[39].

În analizele sale, Ingarden procedează sistematic, mergând de la simplu la complex, de la elementele izolate (sunete, ritmuri, sensuri ale cuvintelor individuale) până la mari articulații verbale (complexe sonore, fraze, opera în ansamblu). Cu toate acestea, esteticianul nu urmează întocmai doctrina structuralistă care statutase identitatea dintre opera literară și structurile ei verbale. Chiar dacă în ierarhizarea straturilor pe care el o propune li se atribuie elementelor verbale rolul de vehicul al elementelor nonverbale (moduri de percepție, de reprezentare a obiectelor), deci, chiar dacă elementelor verbale le este destinat un statut privilegiat, pentru teoreticienii

38 R.Ingarden, *op.cit*, p.54.
39 R.Ingarden, *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

care vor veni rămâne un bun câștigat faptul că – acest adevăr avea să își dezvăluie importanța ceva mai târziu – opera literară constituie un întreg organic: prin complexitatea pe care ea o pune în valoare și prin legăturile pe care ea le întreține cu contextul cultural (schemele arhetipale ale imaginarului, nivelurile de mentalitate colectivă etc., celelalte arte), limbajul este în permanență depășit, dar și motivat în această utilizare specială, arta cuvântului.

Ingarden a adâncit reflecția asupra structurii morfologice a operei literare, dar, cu toate că el vorbește despre existența valorilor estetice specifice fiecărui strat, modul în care sunt determinate valorile nu este foarte clar, întrucât teoreticianul nu face referiri la procesele în timpul cărora acestea sunt receptate. Este neîndoielnic că relațiile dintre straturi tind să rămână la fel de nedeterminate ca și relațiile dintre termenii triadei lui O.Walzel, dacă aspectele funcționale sunt tratate separat în fiecare plan, fără cuplarea acestora. Ceea ce nu pune în valoare teoria nivelurilor constitutive a lui Ingarden este tocmai faptul că, din pricina posibilităților multiple de cuplare a planurilor și a elementelor de precodificare poetică/stilistică, un model abstract, care să aibă valoare euristică pentru toate operele literare, nu este posibil. Nu trebuie să tragem însă din aceste observații concluzia că teoria lui Ingarden a însemnat un eșec. Ea își arată limitele, care sunt și limitările orizontului teoretic ce o inspiră – fenomenologia și structuralismul –, dar dincolo de aceasta, propune câteva concepte, funcționale încă în analiza operei literare: eterogenitatea straturilor, polifonia acestora, funcționalitatea lor specifică. De asemenea, să nu uităm că - spre deosebire de predecesorii săi - Ingarden a delimitat în opera literară un strat aparte al schemelor de structurare a imaginarului, aspect peste care, de cele mai multe ori, se trece cu vederea în criticile care i se aduc[40].

40 Pentru o critică pertinentă a teoriei stratificării, propusă de Roman Ingarden, v. Féliz Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1981, pp.97-102.

Scanned with OKEN Scanner

# CONSTANTELE CONFIGURATIVE ALE OPEREI LITERARE

Analiza celui de-al doilea concept al triadei lui O.Walzel, care trimite la elementele recognoscibile de conținut și, adesea, la o minimă organizare formală, presupune discutarea acelor constante constitutive ale operei despre care nu putem spune – vorbind în termenii consacrați de tradiție – că aparțin nici doar conținutului, nici doar formei. Existența acestor constante – ***topos***-ul, ***motivul***, ***tema*** – dovedește încă o dată că separarea formei de conținut nu poate fi făcută decât cu intenții demonstrative. Dar definirea lor transgresează și distincția lui O. Walzel între conținut, materie și configurație, pentru că o constantă sau alta nu se situează nici la nivelul materiei, nici la cel al configurației: ele reprezintă, de fapt, acele elemente materiale care intră în alcătuirea operei, preformate însă și, după cum am mai spus, adesea recognoscibile. Așadar, *topoi*, motivele, și temele sunt elemente ale conținutului, cristalizate în timp și caracterizate printr-o relativă individualitate structurală, care intră astfel în inventarul macroretoricii literare. Aș adăuga însă imediat faptul că, de cele mai multe ori, nici motivele, nici temele nu constituie „proprietatea" exclusivă a literaturii: nu numai că ele transgresează epocile literare, dar constituie adesea și constante culturale, cu valoare individualizatoare pentru un anumit spațiu-timp. Adesea, temele, motivele și *topoi* configurează imaginarul colectiv și, de aceea, sunt indici structurali de individualizare și recunoaștere într-un anumit interval temporal sau într-un anumit segment al unei comunități culturale.

**Topos-ul.** Dacă distincția dintre motiv și temă se poate face relativ ușor, cea dintre motiv și topos pare mai anevoioasă, cel puțin într-o analiză tipologică, în care dimensiunea diacronică este pusă între paranteze.

Distincția dintre *topos* și motiv nu poate nesocoti o asemenea dimensiune, pentru că, din punctul de vedere al inventarului constituit, indicii structurali diferențiatori ai *topos*-ului și ai motivului sunt nesemnificativi, dacă nu chiar inexistenți. De altfel, în retorica antică grecească conceptul de motiv nici nu exista. *Topos-ul* desemna (în gândirea lui Aristotel, în orice caz) un

Scanned with OKEN Scanner

mod distinct de argumentare, corelat cu tipul de discurs pe care oratorul intenționa să-l țină (epidictic, deliberativ sau judiciar)[41], cu argumentele invocate și, desigur, cu publicul căruia le erau destinate acele discursuri. *Topoi* sau ***locurile comune*** au reprezentat în tradiția retorică aristotelică niște forme vide, eventual niște scheme logice, care urmau să fie umplute cu anumite conținuturi discursive. În acest sens, Aristotel observa: „În adevăr, dacă am dovedit că un atribut aparține tuturor cazurilor, am dovedit totodată că atributul aparține și câtorva cazuri; de asemenea, dacă am dovedit că atributul nu aparține nici unui caz, am dovedit că nu aparține nici câtorva cazuri. De aceea, mai întâi, trebuie să vorbim de locurile care resping universal o propoziție, fiindcă astfel de locuri sunt comune totodată problemelor generale și problemelor particulare[...]"[42]. Dar încă din scrierile aristotelice se întrevede ambivalența semnificațiilor pe care le primește conceptul. Ambivalența rezultă din ***condiționarea reglementată și tacit acceptată a conținuturilor***, care erau destinate a se uni cu anumite scheme argumentative sau *topoi*. Un tipar formativ al discursului – ca, de pildă, cel al captării bunăvoinței auditoriului – nu-și avea rațiunea de a fi decât în secvența inițială și presupunea focalizarea unei relații anume între orator și publicul său: în acest caz, tipul de relație reprezenta conținutul însuși care urma să fie propus publicului. Interesant rămâne faptul că *topoi* care constituiau inițial materialul acelei părți a dispozitivului retoric, numit *inventio* (găsirea subiectelor și a modalităților optime de tratare a acestora) se transformă treptat – retorica latină clasică consemnează deja transformarea – în ***nuclee tematice, prefabricate,*** înzestrate cu atributul exemplarității. Cu alte cuvinte, *topoi* nu reprezentau orice fel de elemente tematice decelabile în structura discursului (non)literar, ci numai acele structuri ***cu formă consacrată și conținut stabil***, care răspundeau cel mai bine unor exigențe discursive precise și, în consecință, erau propuse drept model, putând genera variații sau duplicate.

O asemenea înțelegere a conceptului de topos, nu străină de începutul fixării prin text a discursurilor oratorice, fapt care a putut înlesni compararea și ierarhizarea valorică a argumentelor – caracterizează deja înțelegerea retoricii de către Quintilianus. Noul sens nu se substituie însă cu totul celui aristotelic: el furnizează o accepție concurentă cu cea originară, pierderea acesteia din urmă producându-se treptat, pe măsură ce retorica își pierde din prerogativele ei inițiale.

---

41 Aristotel, *La Rhétorique*, *ed.cit.*, II, cap.18 și 19, pp.98 și urm.

42 Aristotel, *Topica*, în *Organon IV*, traducere și note de Mircea Florian, Editura Academiei, București, 1963, Cartea a II-a, cap.1 «*Priviri generale asupra locurilor comune ale accidentului*», 109a, p.41.

Scanned with OKEN Scanner

Din Antichitatea târzie, traversând Evul Mediu, conceptul de *topos* s-a statornicit cu înțelesul de „loc comun", fără însă nici una din conotațiile adesea depreciative care îi sunt atașate în accepția comună și chiar în gândirea estetică literară modernă.

*Topoi* alcătuiesc un inventar de locuri comune compoziționale (iar în această precizare se mai întrevede încă accepția originară), stilistice și chiar imagistice, validate de o tradiție culturală; ele au constituit, de-a lungul timpului, modele propuse mai mult inventivității combinatorii a scriitorului decât imaginației lui creatoare. Aceasta este, în linii mari, și accepția sugerată de romanistul german E. R. Curtius în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*Literatura europeană și Evul Mediu latin*, 1948)[43]. *Topoi* au, fiecare, o istorie personală, dar pentru creatorii de literatură asemenea constante materiale au constituit un bun comun, iar pentru generațiile succesive de cititori repere în descifrarea sensurilor globale dintr-o operă literară. În fiecare *topos* există un nucleu semantic invariabil și o serie de variabile, ținând fie de înțelegerea pe care o anumită epocă culturală i-l acordă, fie de modularea lui în opera literară individuală. E.R. Curtius decelează pentru câțiva *topoi* cu largă circulație – „lumea ca teatru" (el vorbește de altfel despre „metaforele teatralității" în literatura europeană), „lumea ca vis", „lumea răsturnată" - asemenea concretizări textuale, cu fizionomie caracteristică epocii literare și stilistice căreia îi aparține opera. Toposul „lumii ca vis" a fost foarte frecventat de scriitorii barocului occidental – de la Shakespeare la Calderón –, care au văzut în această metaforă expresia poetică a unei îndoieli gnoseologice fundamentale, pe când contemporanul lor mai tânăr, Miron Costin, va conferi *topos-ului*, în *Viața lumii*, mai ales o semnificație morală, legată de fragilitatea existenței omenești. Originile *topos-ului* urcă însă până spre izvoarele clasicității, pentru că îl întâlnim în *Visul lui Scipio* (Cicero), iar mai înainte, probabil pentru prima oară în spațiul cultural european, în *A opta pythianică* a lui Pindar, sub forma unei cugetări metaforice: „omul e visul unei umbre". O frumoasă ilustrare o

---

43 Ernst Robert Curtius, *Literatura occidentală și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, Univers, București, 1970; v. în special cap.al V-lea (*Topica*, pp.98-128), cap.al VII-lea și al VIII-lea (*Arta metaforelor, Poezia și retorica*, pp.153-197). La începutul capitolului al V-lea, Curtius precizează: „În sistemul antic al predării retoricii, topica reprezintă depozitul de provizii. Acolo găseai idei din cele mai generale, putând fi folosite îndeobște, la toate cuvântările și în toate scrierile [...]. Rămânem credincioși noțiunii antice de topică, pentru că ea constituie un punct de plecare și un principiu euristic verificat. În vreme ce topica antică este o parte dintr-un edificiu didactic, având deci un caracter didactic și normativ, noi încercăm să punem bazele unei topici istorice, susceptibilă de aplicații multiple."(pp.98, 102). Curtius recunoaște însă că legătura dintre retorică și poezie nu este unilaterală, anume dinspre retorică spre poezie: *topoi* caracteristici poeziei – *topos*-ul peisajului ideal, cel al vârstei de aur sau al paradisului terestru etc. – au migrat dinspre poezie spre retorică.(pp.101).

Scanned with OKEN Scanner

aflăm apoi în *Odiseea* lui Homer: „Așa-mi vorbi. Și eu gândind în sine,/Vrui să cuprind al mamei mele suflet,/De trei ori însă ea-mi zbură din brațe/Ca umbra sau ca visul." Știm ce destin a avut acest adagiu devenit *topos*, nu numai în literatura barocă, unde exprima o stare de criză generalizată a intelectului, dar și mai târziu, în lirica unor romantici ca Gérard de Nerval sau Eminescu ori a unor filozofi ca Schopenhauer, la care *topos*-ul își exacerbează semnificația pesimistă originară. Aș mai adăuga doar – la această sumară istorie a *topos*-ului „lumii ca vis" în literatura europeană – că suprarealismul a întreprins iarăși – părând că merge în sensul interpretării romantice –, o resemantizare, prin valorizarea visului, așezat acum pe aceeași treaptă a existentului cu realitatea diurnă.

Așadar, un număr mare de *topoi* a fost păstrat în monumentele literare ale Antichității. Călătorind pe apele oceanului, Ulise intră pe tărâmul umbrelor și întâlnește sufletele morților. Între acestea, se desprinde alaiul de suflete ale femeilor moarte – Fedra, Procris, Ariadna, Climena și Mera – deja celebre în vremea lui Homer (*Odiseea*, cântul XI). Evocarea unor nume de femei care au cunoscut faima, iar apoi au fost înghițite nemilos de timp și de uitare, devine, prin reliefarea sentimentului tragic al fragilității care marchează condiția umană, un *topos* în literatura medievală și, mai târziu, în cea preromantică. Exemplul cel mai cunoscut rămâne, desigur, *Balada doamnelor de altădată* a lui François Villon.

**Motivul.** Prima observație în legătură cu conceptul de motiv se referă la originea lui multiplă.Vorbim de accepții, de multe ori concurente, nu întotdeauna foarte bine delimitate, ale conceptului, care pun în valoare elemente structurale specifice unei anumite arte.

În spațiul literar, o accepție migrează dinspre muzică. Muzicienii denumesc motiv o structură melodică/ritmică elementară, uneori redusă la câteva sunete, utilizată în construcția discursului muzical. În muzica romantică, descriptivă, dar tinzând în același timp spre „narativizare", motivul a constituit un element compozițional nuclear, mai cu seamă în așa-numita „muzică programatică", cultivată predilect de romantici. În *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz, există un motiv al „iubitei", care poate fi reperat cu ușurință de către ascultător, încă din deschiderea primei părți, și care, obsesiv, revine în dezvoltarea celorlalte părți. Richard Wagner a sistematizat impulsurile înnoitoare ale primilor romantici și a încercat să fundamenteze estetic utilizarea motivului, devenit la el ***laitmotiv***, adică un element cu individualitate structurală bine definită în vocabularul muzical și recurent în desfășurarea compoziției muzicale. Wagner a folosit laitmotivul ca să marcheze articulațiile dramatice ale operelor sale și să introducă personajele în desfășurarea discursului muzical: există un laitmotiv al „Isoldei" în opera *Tristan și Isolda* sau un motiv al „Graalului" în *Lohengrin*. Prin simboliștii francezi și flamanzi,

Scanned with OKEN Scanner

care au întreținut cu fervoare un cult pentru muzica marelui compozitor german, laitmotivul a pătruns ca element de tehnică compozițională în poezia de la sfârșitul veacului trecut, muzicalizând-o, eliberând-o de rigiditatea formală cu care ne obișnuise poezia clasică sau de retorica uneori grandilocventă și exterioară a poeziei romantice.

O accepție oarecum înrudită, a conceptului de motiv vine dinspre artele plastice. În arhitectură și în pictură, motivul constituie un element de cele mai multe ori figurativ și nedecompozabil, deci minimal. Deosebit de muzică, în care motivele și mai cu seamă laitmotivele au caracter individual, ceea ce înseamnă că transpuse în altă opere, ele dobândesc statutul citatului, motivele aparțin „vocabularului" și pot fi folosite în diferite configurații: așa sunt, de pildă, motivul „frunzei de acant" sau cel al „cariatidei", a căror prezență indică apartenența stilistică a operei arhitectonice în care apar la (neo)clasicism. În artele plastice, motivul devine un principiu constructiv major: el organizează sintaxa operei arhitectonice, pe când în opera muzicală ca de altfel și în literatură, motivul se subordonează cel mai adesea unei teme, adică reprezintă o unitate ritmică/ melodică/ semnificativă, integrată unei frazări mai ample.

Există însă și o accepție pur literară a conceptului, care ține de domeniul macroretoricii. Teoreticienii interesați de studiul tipologic al formelor narative din literatura populară au fost și cei care au pus în circulație conceptul de motiv, central pentru poetica prestructuralistă[44]. Într-o accepție cuprinzătoare, limitată totuși la literatura cultă, motivul literar apare caracterizat de o serie de trăsături. El presupune existența unei unități minimale, ce „reprezintă o componentă structurală a textului oricărei opere literare", dublată de o „componentă ideatică", adică de o „schemă conceptuală tipică". În sfârșit, motivul „se constituie prin fuzionarea intimă, într-un tot de nedisociat a schemei conceptuale (elementul *semnificat*) și a formei verbale (elementul *semnificant*)"; „[...] datorită componentei formale, [motivul] devine un factor însemnat al stilizării estetice, într-o structură artistică de inspirație și a ideii conducătoare"[45]. Din această definiție analitică am putea reține, pe de o parte, că motivul se constituie ca macrosemn, cu o structură internă relativ stabilă, iar pe de altă parte, că ***motivele nu sunt forme, ci scheme formale, întotdeauna recognoscibile, indistinct legate de un conținut***. Așa se face că motivul poate lua înfățișarea figurii retorice, chiar a tropului, ca în metafora „trandafirului necules", motiv întâlnit în poezia lui Goethe, care, prin filieră anacreontică, a pătruns și în spațiul literar românesc, în versurile lui Ienăchiță Văcărescu.

---

44 V. B. Șklovski, v. *supra*, notele nr. 2 și 3, p. 76.
45 *Dicționarul de termeni literari*, Editura Academiei R.S. România, București, 1976, p. 284-285.

Scanned with OKEN Scanner

Alte observații adiacente precizează diferențele dintre motiv și *topos*. Mai întâi, *topoi* vin dintr-o tradiție culturală milenară; de aceea, fixăm mai greu aspectele legate de localizarea lor în timp și spațiu. Motivele se circumscriu mai ușor unei anumite perioade literare, așa încât ele pot deveni indici de recunoaștere și caracterizare. Motivul „toamnei pluvioase" apare pentru prima dată în lirica „poeților blestemați", cel al „orașului tentacular", proiecție în planul imaginarului a exploziei urbanistice de la începutul acestui veac, a caracterizat mai ales literatura expresionistă, motivul „rusalcăi", al „știmei" literatura romantică.

Dificultatea de a distinge motivele ca elemente structurante în alcătuirea operei literare este sporită și de diversitatea formelor figurale sub care ele se înfățișează: motivul „trandafirului necules" constituie o metaforă, motivul „toamnei pluvioase" un panou sinecdotic în peisajul poeziei simboliste, „orașul tentacular" poate fi interpretat ca proiecție simbolică a unui complex emoțional și afectiv dominat de negativitate. Dar realizarea motivului ca trop nu este obligatorie: motivul „femeii rătăcite" de la calea cea dreaptă a moralei, dar capabilă de o mare iubire, pus în circulație în secolul trecut, nu implică o asemenea tratare figurală: popularitatea unor opere ca *Traviata* de Verdi sau *Manon* de Massenet s-a datorat muzicii, dar și libretelor, care aveau la origine texte literare foarte cunoscute și gustate în epocă - *Dama cu camelii* de Al.Dumas-fiul și *Manon Lescaut*, romanul abatelui Prevost.

O deosebire, nu atât de ordin structural, cât pragmatic, între motiv și *topos*, vizează circulația motivelor într-un anumit gen literar. Motivul „trandafirului necules" apare predilect în poezia lirică, iar motivul „rusalcăi" în poezia epică, generând câteva dintre cele mai frumoase și mai cunoscute piese ale genului baladesc.

Așadar, motivul are adesea caracter de imagine și face parte dintr-un stoc consolidat prin tradiție culturală; el se particularizează atribuindu-se imaginii care îl subîntinde valoare funcțională în economia întregului.

**Tema.** Dacă relația *topos* – motiv poate fi tranșată prin recursul la dimensiunea cultural-istorică/retorică, cea dintre motiv și temă vizează mai ales componenta structurală; cu toate acestea, relația evidențiază numeroase încălcări de teritoriu: chiar dacă teoretic se admite că motivul reprezintă o unitate minimală la nivelul materiei, dar și al configurației (posibilitate pe care Oskar Walzel nu o ia în considerație), în analiza de text distincția dintre temă și motiv este mult mai greu de realizat.

Tema împărtășește cu celelalte două elemente configurative ale operei o seamă de caracteristici structurale. În primul rând, ea presupune o dimensiune semantică (relativ) stabilă; în al doilea rând, topos-ul, motivul și tema pot fi privite în egală măsură din perspectiva unei retorici a emițătorului (a autorului) și din cea a unei retorici a receptorului (a cititorului); în al treilea

Scanned with OKEN Scanner

rând, ca și *topos*-ul, tema nu este compusă din elemente textuale, ci ilustrată de acestea; în al patrulea rând, *topos*-ul și tema (în mai mică măsură motivul) nu presupun o circulație exclusiv literară, ci se subsumează aproape întotdeauna unui spațiu cultural mai vast.

Conceptul cunoaște numeroase definiții, nu neapărat concurente, dar centrate de cele mai multe ori pe un aspect distinct, care trimite la morfologia sau la funcționalitatea temei în discursul literar. Din punct de vedere structural, tema a fost definită fie ca o ***schemă semantică foarte generală***, fie ca o ***constantă semantică a operei***, fie ca o ***structură invariantă***, fie ca – iar aici definițiile se deschid către abordări extraliterare – ***o idee de maximă generalitate***. Dar, indiferent de ce definiție provizorie am adopta, se cuvine să ținem seama de recurența unei trăsături, care particularizează existența și funcționarea temei: este vorba despre caracterul ei implicit, ceea ce face ca circumscrierea unei teme să presupună operații intelectuale ca analogia, comparația, abstractizarea sau parafrazarea etc[46].

Nu este greu de observat că o parte dintre definițiile amintite pot fi atașate și conceptelor de *topos* și motiv (constantă semantică, structură invariantă etc.). De fapt, după cum observa cunoscutul naratolog Claude Bremond, diferența dintre motiv (aș adăuga și *topos*, evident în accepția modernă) și temă este mai curând de grad decât de natură[47]. Motivul se poate identifica cu nucleul semantic al unei teme, mai ales într-o operă literară de mici dimensiuni, cum ar fi un sonet sau un *lied*, dar situația nu este obligatorie, pentru că, în cuprinsul unei opere literare mai multe motive se subsumează aceleiași teme. Motivul literar este mai concret și cel mai

---

46 V. mai ales, Michel Collot, *Le thème selon la critique thématique*, „Communications" (*Variations sur le thème*), 1988, 47, p.82 și urm.;

47 Claude Bremond – *Concept et thème*, „Poétique" (*Du thème en littérature*), 1985, novembre, 64, p.418 – observă: „Fără îndoială, motivul este mai concret, tema mai abstractă, dar formele cele mai concrete ale temei întâlnesc formele cele mai abstracte ale motivului[...]. Foarte rare sunt motivele care rămân fixate sub forma unui stereotip; aproape întotdeauna, diferitele ocurențe ale motivului se prezintă ca tot atâtea variații pe un model de bază și, din acest moment, motivul poate fi socotit ca o temă." Pentru distincțiile dintre motiv, topos și temă, v. Gerald Prince, *Thématiser*, în *Du thème en littérature*, p.426 și urm.; pentru distincția dintre topos și temă, privită din perspectiva retoricii antice, v. Georges Leroux (*Du topos au thème. Sept variations*, în *Du thème en littérature*, p.445-454) care sintetizează astfel mișcarea de transformare a vechiului concept de *topos*: „Dacă topos-ul a întărit mișcarea temei către Idee, a fost nevoie de o deplasare profundă a topicii. Era, poate, mai ales nevoie ca dispozitivul acelei *technè*, atât de puternic pentru a structura poetica și retorica, să pună stăpânire pe proiectul topicii. Altfel spus, tehnicitatea a fost cea care a determinat condensarea mobilității și a extensionalității *topoi-lor* în imobilitatea rezervei. Istoricii retoricii și ai poeticilor medievale au arătat în evoluția artelor subtila întrepătrundere a *topos-ului* dialectic și a materialului tematic. Și unul, și celălalt devin un tezaur pentru *inventio*. Trebuie să arătăm că nu a existat nimic asemănător la Aristotel, nici în *Poetica*, nici în *Retorica*, în care singurele concepte operante pe planul conținutului sunt fie conceptul general de *mimesis*, fie acela mai particular de *dianoia* tragică."

Scanned with OKEN Scanner

adesea realizat printr-o imagine (nu neapărat o figură retorică), perceptibilă în text, în vreme ce tema, mult mai abstractă, se poate identifica, la un moment dat, cu o idee generală plutind «în aer». Ca și *topos*-ul, motivul se fixează mult mai ușor într-o configurație textuală, care se decupează din text: de aici, și primejdia clișeizării; în schimb, temei nu îi este neapărat proprie o configurație verbală recognoscibilă: întregul text participă la actualizarea ei.

Un alt aspect care pune în lumină diferențele dintre temă, pe de o parte, *topos* și motiv, pe de altă parte, este capacitatea temei de a se afla simultan în afara și în interiorul textului: în afara acestuia, în măsura în care îl putem „localiza" prin temă, îl putem încadra unei tradiții, unui gen, unui curent literar etc.; în interiorul textului, în măsura în care tema funcționează ca un denominator semantic, comun mai multor unități structurale ce intră în alcătuirea textului: de aceea, ***tema exprimă coerența semantică a unui text***[48]. Spre deosebire de motiv și *topos*, tema nu poate fi localizată într-o parte anume a operei literare: ea este ubicuitară, infuzată în structura acesteia. În poezia lirică mai ales, chiar elementele formale cu gradul cel mai mare de independență – de pildă cele de versificație – participă la concretizarea unor aspecte ale temei. O asemenea observație atrage după sine o alta, și anume că tema, mai evident decât motivul sau *topos-ul* transgresează distincția conținut – formă, participând simultan la cele două planuri constitutive ale operei literare[49].

În acest punct al discuției se mai impune o distincție: cea dintre tema și subiectul operei literare (narativă/dramatică). Dacă tema reprezintă o schemă semantică foarte generală și cuprinzătoare, subiectul se raportează la această schemă fie ca un element constitutiv (cel mai important, de altfel, într-o lucrare dramatică/narativă), fie ca o clasă ilustrată de o temă, care devine, de data aceasta, un element constitutiv al subiectului. Prima accepție pare să prevaleze în lucrările moderne de poetică, deoarece, în majoritatea cazurilor, subiectul este simțit ca fiind mai concret decât tema: tema reprezintă un element al materialului literar, pe când subiectul ține de nivelul configurativ al operei literare, de modelarea particulară pe care o primește o anumită temă[50]. Raportul dintre subiect și temă își află o frumoasă caracterizare în eseul lui Andrei Cornea, *Scrierea și oralitatea în cultura antică*; reproduc pasajul, chiar dacă el nu se referă direct la construcția operei literare. „Subiectul îl putem regăsi, așadar, în imediat, în concret, în vizibil. Lui îi este pe plac precizia și poate fi de îndată circumscris, planificat, îndosariat

48 Gerald Prince, *Le thème du récit*, în *Variations sur le thème*, p. 202 și urm.
49 Claude Bremond și Thomas G.Pavel, *La fin d'un anathème*, în *Du thème en littérature*, p. 210-212.
50 Gerald Prince, *Thématiser*, în *Du thème en littérature*, p.426.

Scanned with OKEN Scanner

sau clasat. Tema e, de obicei, relativ ascunsă, invizibilă. Nu poți ajunge la ea decât printr-o imersiune riscantă și mai ales nesigură. Subiectul e cuantificabil, tema ține mai curând de o calitate sau de o valoare. Subiectul se desfășoară linear și previzibil, tema e sinuoasă, rectitudinile îi repugnă, are capricii. Un subiect îl alegi, îl supui: tema te alege ea, i te supui. Subiectul seamănă cu conținutul unui cadou; tema cu bucuria pe care el o trezește. Prin subiect ajungem doar la ceea altul face; prin temă - și la ceea ce el visează"[51].

În ciuda caracterului foarte general, în ciuda imposibilității de a o localiza, pentru că nu putem izola în opera literară un fragment care să-i reprezinte suportul verbal de cele mai multe ori tema își găsește în discursul critic/interpretativ formularea într-o propoziție/sintagmă caracteristică: de pildă, tema „absurdității războiului" în romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau cea a „omului de prisos" din proza lui Pușkin, Lermontov sau Goncearov. Această capacitate a temei de a se lăsa circumscrisă la nivelul metalimbajului critic este de maximă importanță atât în procesul de elaborare a operei literare, cât și în cel de interpretare (critică) sau de lectură pur și simplu. Procesul de creație/interpretare/ lectură are ca suport stabilitatea semantică a temei, posibilitatea acesteia de a exista independent de opera literară concretă.

În esență, din punctul de vedere al autorului, stabilirea temei literare implică desfășurarea unor operații presupuse de ***existența/ construcția unui sens***. Tema este, deci, punctul de plecare; iar alegerea unei teme anume înlesnește operații cu caracter constructiv, subsumate unui ***proces de expansiune***[52]. Mai întâi, scriitorul alege tema, dezvoltă un motiv (ca nucleu semantic al temei), preia subiectul din tradiția literară (ca schemă narativă subsumată temei) sau îl construiește, apoi purcede la dezvoltări care au parcursuri ireductibile unele la altele, pentru că ele țin de unicitatea procesului creator. La celălalt capăt, al lecturii, descoperirea temei presupune din partea cititorului operații succesive de abstractizare a sensurilor, deci de reducție, până la formularea finală. Dacă nu ar întreprinde asemenea operații, cititorul nu ar putea ajunge niciodată la o construcție satisfăcătoare a înțelesurilor globale dintr-un text.

***Tematizarea*** implică, deci, o triplă legătură a temei cu : a) ***autorul operei literare*** – este o legătură ***intențională***, pentru că se alege tema anume în raport cu un conținut afectiv sau ideatic pe care autorul vrea să îl exprime; b) ***textul operei literare*** – este o legătură ***structurală***, marcată totuși de indeterminare, așa cum am încercat deja să sugerez; c) ***cititorul***

51 Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*, Cartea Românească, București, 1988, p.8.
52 Gerald Prince, *Le thème du récit*, în *Variations sur le thème*, p.203.

Scanned with OKEN Scanner

***operei literare*** – este o legătură de cele mai multe ori ***valorizantă***, în sensul că selecția operei poate fi impusă de temă (dacă aceasta este cunoscută de cititor), dar și în acela că a găsi o temă implică operații succesive de abstractizare a înțelesurilor parțiale dintr-un text, subsumate unei idei generale: de aceea, tema îi apare cititorului ca o construcție intelectuală, investită cu sensuri pozitive; ea reprezintă, dacă nu rezultatul final, cel puțin unul dintre rezultatele esențiale în procesul lecturii.

Este de la sine înțeles că lectura prealabilă a mai multor opere literare, legate printr-o temă identică, înlesnește descifrarea unui anume text: în acest caz, tema funcționează ca un denominator comun, care unifică sub aceeași etichetă opere literare eterogene ca gen literar (tema „omului de prisos"- configurează și romanul lui Pușkin *Evgheni Oneghin*, și drama lui N.A. Ostrovski *Fata fără zestre*), ca realizare a expresiei literare - registru stilistic, tehnică compozițională (*Evgheni Oneghin* este un roman în versuri, *Un erou al timpului nostru* de Lermontov un roman în proză). Tema „orașului de provincie care ucide" apare tratată și în romanele sadoveniene de tinerețe, marcate de lirism (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic* sau *Apa morților*), dar și în construcții romanești mai ample, în genul „frescă socială", ca romanul lui Cezar Petrescu *Greta Garbo*. Romanul lui Augustin Buzura *Refugii* poate fi citit și prin această temă, importantă, chiar dacă nu centrală în intenția autorului.

Faptul că, într-un mod chiar mai evident decât motivul sau *topos*-ul, tema are o existență supraindividuală și, în același timp, repetitivă – în compoziția operei, datorită polimorfismului acesteia, apoi într-un segment din evoluția unei literaturi – face ca ea să poată fi abstrasă din țesătura intimă a operei și studiată ca atare: o asemenea posibilitate a inspirat nu numai direcția din critica literară europeană numită „tematică", al cărei principal reprezentant este Jean-Pierre Richard[53], ci și numeroase cercetări de literatură comparată.

Ca și conceptul de motiv, cel de temă este susceptibil de transferuri dinspre alte domenii, cum ar fi cel al muzicii. Dacă în muzică, tema este o secvență melodică/ ritmică cu un caracter structural bine precizat, un reper sonor care conduce unei lucrări muzicale sau un element constructiv de o oarecare complexitate, pentru literatură lucrurile sunt mai puțin clare. În muzică, tema (ca și motivul de altfel) este dată, poate fi izolată în arhitectura sonoră. Nu acesta este și cazul temei literare, diseminată în fiecare element constructiv al operei. Din această pricină, tema literară reprezintă „o categorie semantică foarte abstractă, dominând un ansamblu de motive sau de unități

53 Pentru locul pe care îl ocupă conceptul de „temă" în critica tematică, v. Michel Collot, *op.cit.*, p. 79-91.

Scanned with OKEN Scanner

tematice concrete și minimale; tema este un cadru (*frame*), o macrostructură, un model al realității; un sistem care ne organizează cunoștințele despre un fenomen din această lume; tema este acel ceva despre care tratează un text sau una din părțile sale; tema este o idee generală care unifică și rezumă o serie de fraze; tema este o propoziție implicată de o secvență discursivă"[54]. Asemenea definiții alternante și, în același timp, convergente sugerează o singură concluzie: opera literară poate exista în absența unor *topoi* sau a unor motive, dar niciodată în afara unei (unor) teme: observația poate fi verificată chiar și în acele scrieri care valorizează – ca în dadaism – absurdul și haosul semantic. De fapt, în asemenea scrieri, chiar absurdul și haosul semantic, oglindire în registrul verbului a unei dezordini ontice, devin teme: dar acum, tema nu mai este direct reperabilă în text, ci indirect, prin recursul la textele „metaliterare" (programe, manifestări publice, declarații de intenție etc.)

54 Gerald Prince, *Thématiser*, în *Du thème en littérature*, p. 425-426.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL IV-LEA

# AUTONOMIA ŞI HETERONOMIA LITERATURII

Atunci când discută despre locul și frontierele literaturii, cercetătorii se confruntă cu întrebarea: este sau nu independentă literatura față de alte manifestări ale spiritului, față de structurile economice și sociale, în general față de evoluția societății în mijlocul căreia apare? Iar dacă independența ei este contestabilă, iluzorie sau sau cel puțin limitată, cum ar trebui să fie privită relația literaturii cu celelalte aspecte ale realității materiale și culturale?

Pusă în termeni de alternativă, problema autonomiei și a heteronomiei literaturii nu-și va găsi niciodată un răspuns mulțumitor. De aceea, mai realistă pare ipoteza că literatura împărtășește cu celelalte arte un statut paradoxal, de fapt temei al vitalității sale: ea este ***în același timp*** autonomă și heteronomă, se bucură de o independență justificată, dar limitată de însăși condiționarea ei complexă față de realitate. În încercările de a atribui un statut literaturii, autonomia ***sau*** heteronomia literaturii au constituit soluții exclusiviste, reducționiste și datate, cu putere explicativă problematică. Ipoteza pe care am avansat-o poate fi completată: în timp, domeniul literaturii și-a modificat extensiunea, ceea ce a atras după sine și modificarea, uneori dramatică, a raportului dintre autonomie și heteronomie.

Există argumente de ordin istoric care îndreptățesc asemenea afirmații: de-a lungul secolelor, atitudinea față de literatură, recunoașterea trăsăturilor ei ireductibile, circumscrierea domeniului ei de ființare au cunoscut variații și deplasări spectaculoase de perspectivă, în funcție de răspunsul la întrebarea cardinală: ce este literatura? Nu vom putea înțelege ce reprezintă autonomia și heteronomia literaturii, fața și reversul unei realități unice, fără a evoca o parte din aceste contexte specifice.

Conștiința estetică a autonomiei literaturii este o achiziție recentă a omului modern. În Antichitatea latină termenul „literatură" nu avea aceeași accepție ca cea pe care o cunoaștem astăzi, dar destinul conceptului a fost din totdeauna legat – etimologic – de ideea de scriere, în sensul cel mai larg, și de cultură: „definiția de bază a literaturii, accepția sa fundamentală, celula

germinativă a ideii de literatură este originar și esențial cultură, depozit organizat al cunoștințelor, al tuturor literelor"[1]. Domeniul literaturii era mult mai cuprinzător și includea orice tip de scriere, indiferent de caracterul ei. Mai mult chiar, antichitatea elină clasică nici nu a cunoscut un termen generic pentru a desemna totalitatea operelor literare. Până în zorii modernității, în lucrările de istorie literară a stăruit imprecizia, în legătură cu situarea în interiorul sau în afara literaturii a unor scrieri, care nu se conformau portretului robot al operei literare, adică nu evidențiau dimensiunea ficționalității, pe cea a deschiderii simbolice sau pe cea a ambiguității constitutive a limbajului literar. Aparțin de drept literaturii așa-numita „literatură didactică" (scrisă *ad usum delphini*, ca *Aventurile lui Telemac*, romanul lui Fenelon destinat educației tânărului prinț care avea să fie Ludovic al XIV-lea moștenitorul tronului) sau cea oratorică (un exemplu, tot în secolul al XVII-lea îl oferă celebrele *Orații funebre* ale abatelui Bossuet)? Dar scrisorile? Cele ale Doamnei de Sevigné către fiica ei figurează în orice istorie a literaturii franceze, pe când vasta corespondență a lui André Gide sau Roger Martin du Gard, importanți scriitori francezi interbelici, interesează doar istoria literară și este citită ca atare. *Memoriile de război*, cronica dramatică a celui de-al doilea război mondial, văzută din perspectiva unuia dintre protagoniști, Charles de Gaulle, și-au cucerit un loc aparte în istoria prozei franceze pentru stilul a cărui concizie a fost comparată cu cea a lui Tacit. Scrierile cu caracter istoriografic, cronicile, cu expresivitatea lor, mai curând rezultată din imposibilitatea noastră de a ne mai transpune într-un timp revolut decât sumă a unor efecte stilistice intenționate, au fost de mult recuperate ca monumente ale literaturilor vechi: nu numai cronicile moldovenești sau acidul *Anonim brâncovenesc* sunt socotite, într-un spațiu-timp sărac în opere literare cum este cel românesc medieval, proză artistică, dar chiar și în literatura franceză, cronica lui Froissart despre Războiul de 100 de ani sau memoriile lui Philippe de Commines despre domniile lui Ludovic al XI-lea și Carol al VIII-lea figurează printre cele mai frumoase pagini de epică eroică și fac concurență, prin măiestria narațiunii și arta de a pune în valoare personajele, textelor de ficțiune. În aceste cazuri, raportul dintre autonomie și heteronomie, adică dintre independența literaturii și deschiderea ei spre celelalte orizonturi ale realității materiale și spirituale a fost variabil, și o dimensiune, și cealaltă modificându-se în timp.

Exemplele amintite sugerează că însuși procesul de constituire a literaturii ca domeniu artistic autonom implică dimensiunea heteronomiei, că literatura nu poate (și nici nu va putea vreodată) fi cu totul ruptă de totalitatea creațiilor culturale și de ansamblul vieții materiale. Sincretismul nu reprezintă o dimensiune constitutivă artelor numai în fazele timpurii de evoluție, nici nu

1 Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Dacia, Cluj, 1986, p.85.

Scanned with OKEN Scanner

atinge doar structurile artei tradiționale, ci înseamnă un dat al artei culte dintotdeauna: în timpurile moderne, cinematograful furnizează, astăzi, un asemenea exemplu. Aici se impune o precizare: literatura, ca instituție culturală, și opera literară, ca realitate individuală, sunt determinate social și chiar cultural în mod diferit. Literatura „este determinată mai direct și pe mai multe planuri decât opera individuală care, uneori, [...] se poate sustrage, cel puțin aparent, acestei cauzalități"[2]: în consecință, instituția literaturii, existența și funcționarea ei sunt determinate de mersul societății, dar opera literară individuală poate suspenda, la un moment dat, recursul la realitatea socială și culturală contemporană ei, ea își poate lua libertatea de a fi desprinsă de orice determinări exterioare propriului ei univers. În cazul operelor literare concrete, nu numai manifestarea diacronică a literaturii modifică raportul dintre autonomie și heteronomie, ci și anumite caracteristici structurale, cum ar fi cele tematice, sau apartenența la un gen literar. Toate aceste precizări sunt necesare pentru a înțelege că autonomia și heteronomia vor face obiectul paginilor ce urmează în raport cu literatura, ca element într-o constelație a artelor, iar nu cu opera literară, configurată, de la caz la caz, de un complex de variabile mult prea greu de stăpânit.

Avem mărturia lui Platon că poemele homerice erau recitate, în acompaniament de liră; muzica însoțea ca fundal sonor obligatoriu și recitarea ditirambilor[3]. În secolul al XX-lea, practicile artistice de avangardă inițiază, paralel cu o mișcare violentă de radicalizare a opțiunilor estetice, un model de sincretism artistic, care ignora cu bună știință frontierele dintre arte, iar în cazul literaturii, și frontierele dintre genuri[4]; de altfel, ideea de modernitate este legată, de la romantici încoace, de nesocotirea acelei parcelări a fiecărei arte, a acelei îngrădiri a artelor în tipare formale valorizate prin tradiție, decizie care a transformat aproape într-un loc comun corespondențele dintre arte, translațiile de tehnici și modalități expresive de la o artă la alta[5]. Este suficient să amintesc modul în care proza americană, în special din ultimele decenii, a fost influențată de tehnica cinematografică și benzile desenate.

---

2 Viorica S. Constantinescu, *Curs de Teoria literaturii* (Partea I), Universitatea „Al. I. Cuza", Iași, Facultatea de litere, 1991, p. 31.

3 Platon, *Ion*, în *Opere*, vol.II, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p.135 și urm.

4 Răzvrătirea împotriva tiraniei „normelor estetice", a „genurilor literare" definește una dintre atitudinile estetice fundamentale pentru toate mișcările de avangardă: v. Adrian Marino, în *Les Avant-Gardes littéraires au XX-ème siècle*, vol II, Jean Weisberger (editor), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, cap. IV. *Tendences esthétiques*, p. 644 și urm.

5 Artele romantice, manifestele literare sunt remarcabil de consonante în acest sens; v., de pildă, Friedrich Schlegel, *Epistola despre roman* (1800) (pp. 9-14), Victor Hugo, *Cromwell* (pp. 286-301), Alessandro Mazzoni, *Despre romantism. Scrisoare către marchizul Cesare d'Azeglio* (pp. 406-418), Giacomo Leopardi, *Însemnările gândurilor mele* (pp. 430-433), Orest Mihailovici Somov, *Despre poezia romantică* (pp. 708-717), Adam Mickiewicz, *Despre poezia romantică* (pp. 718-735), în *Arte poetice. Romantismul*, coord. Angela Ion, Univers, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Un exemplu de sincretism este cel dintre literatură (poezie) și muzică, adică dintre arta al cărei suport semiotic îl constituie sistemul de semne cel mai perfecționat (limba naturală) și o artă constitutiv asemantică. În anumite genuri muzicale – operă, operetă, cantată, oratoriu, lied, dar și în unele genuri simfonice –, literatura a reprezentat un suport ideatic, conținutul – oricât de vag – care se turna în forma melodică. Relația, inevitabilă de altfel în sincretismul muzică-text din genurile vocale sau vocal-simfonice, a cunoscut o formă privilegiată în romantism, când se inițiază „muzică programatică". H. Berlioz, F. Liszt, ceva mai târziu P.I. Ceaikovski sau B.Smetana au încercat să ofere muzicii lor suportul unei narațiuni sau măcar pe cel al unui text literar, de preferință ilustru: simfonia concertantă a lui Berlioz *Harold în Italia* este un *analogon* sonor al poemului byronian *Rătăcirile lui Child Harold*, fiecare parte a construcției muzicale având un corespondent (cvasi)narativ, aproape ca într-un libret de operă. La fel, în poemul lui Ceaikovski *Manfred*, inspirat tot de poezia byroniană, sau în uvertura *Francesca da Rimini* a aceluiași compozitor, al cărei pretext literar îl constituie un pasaj celebru din *Infernul* lui Dante. Chiar înainte de programatismul muzical, în vogă de-a lungul secolului romantic, Beethoven păruse a se lăsa inspirat în compunerea sonatei pentru pian *Appassionata* de *Furtuna* lui Shakespeare (cel puțin așa declara compozitorul celor care îl întrebau ce înțeles să atribuie acelei muzici tulburătoare). Dar Berlioz a imaginat – iar acest lucru pare a fi semnificativ pentru estetica muzicală a epocii – un scenariu, o tramă narativă, înainte de a compune capodopera sa de tinerețe *Simfonia fantastică*.

Privită dinspre literatură, relația angajează mai ales poezia, care își trage o mare parte din expresivitate din existența figurilor de sunet, a configurațiilor sonore ce creează iluzia unei muzicalități cosubstanțiale cu textul liric. În timp, muzicalitatea s-a delimitat ca atribut intrinsec al lirismului și doar în vremurile mai noi, posterioare avangardei istorice, poezia a reușit să se elibereze de fascinația pe care o exercita o asemenea vecinătate, orientându-se spre vizual, o dată cu descoperirea corespondențelor dintre artele plastice și literatură, a cărții-obiect, a tehniciii colajului. Simbolismul a fost perioada din istoria literaturii europene, când relația dintre literatură și muzică a cunoscut și justificări doctrinare. „De la Musique avant toute chose" (Muzica înainte de toate) proclamă Verlaine în cunoscuta sa *Artă poetică*, iar pe urmele lui vor păși toți cei care aveau să ia parte la disoluția versului clasic, la fluidizarea ritmurilor, la abolirea cezurilor fixe sau a rimelor care cădeau cu precizia bătăii de metronom. Este adevărat că dezideratul ce exprima supremația muzicii, anume disoluția formelor bine statornicite de estetica literară clasică și chiar de cea romantică, nu va fi dus niciodată până la ultimele consecințe. Entuziasmul și admirația lui Baudelaire pentru muzica lui Wagner, profeția lui că maestrul german va influența nu numai muzica viitorului, ci și literatura

Scanned with OKEN Scanner

rămân oarecum în suspensie[6], așa cum o și arată producția poetică din deceniile dominate de simbolism. Nu trec de „wagnerismul" declarativ nu numai Baudelaire, critic cu aproape egală competență în literatură, muzică și arte plastice, altminteri atât de avizat și percutant în judecățile sale, dar nici poeții propriu-zis simboliști, dintre care unii vor continua să întrețină nestinsă flacăra devoțiunii față de geniul lui Wagner în paginile publicației *Revue Wagnérienne*, al cărei animator a fost poetul flamand Albert Mockel.

Astfel de exemple dovedesc încă o dată că autonomia literaturii este, în același timp, reală și iluzorie, în funcție de accepția pe care i-o acordăm. Dacă socotim că autonomia literaturii, ca parte a autonomiei esteticului, presupune dreptul literaturii la existență de sine stătătoare, atunci conceptul își găsește justificarea în realitatea artistică și culturală. Dacă acordăm însă acestui concept înțelesul care, de altfel, i-a fost acordat, anume cel de ființare în sfera esteticului, fără legături cu alte serii de valori (estetice sau extraestetice), atunci autonomia literaturii este neîndoielnic o iluzie.

Deși radicală, o asemenea înțelegere a conceptului de autonomie a fost valorizată teoretic încă din a doua jumătate a secolului trecut, când, în plină epocă pozitivistă, literatura a fost obligată să se apere de intruziunea elementului social, moral sau politic în câmpul ei de manifestare. Constrânsă să replice la evidenta înlocuire a propriilor finalități cu finalități exterioare naturii sale, literatura și-a construit despre sine o imagine în acord cu acel curent de idei, dominant la sfârșitul secolului trecut, pentru care literatura constituia un produs artistic existent în sine și pentru sine, fără legături semnificative cu lumea exterioară. Formula magică „artă pentru artă" a inspirat în egală măsură estetismul lui Benedetto Croce sau, la începutul secolului al XX-lea, teoria „poeziei pure" profesată de abatele Bremond. În spațiul românesc, polemica lui T. Maiorescu cu C. D. Gherea, continuarea liniei maioresciene de către E. Lovinescu și G. Călinescu merg tot în sensul apărării autonomiei literaturii, iar opțiunea pentru acestă alternativă își găsește motivația în tentativele reiterate ale criticii de orientare sociologizantă, marxistă etc. de a subordona literatura unor cauzalități străine de ea însăși și de a-i atribui semnificații și finalități pe care nu era întotdeauna pregătită să și le asume.

Reacțiile de acest fel au o existență istorică și, privite din perspectiva timpului, par că suferă de o considerabilă fixitate. Literatura este și autonomă și heteronomă față de realitatea care o inspiră, iar acest paradox apare explicabil, prin simplul fapt că ***literatura face ea însăși parte din realitate***:

---

6 Ch.Baudelaire, *Scrisoarea lui Baudelaire către Wagner* și *Richard Wagner* și *Tannhäuser la Paris*, în *Reflecții asupra câtorva dintre contemporanii mei*, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, *ed. cit.*, pp.210-245.

Scanned with OKEN Scanner

în același timp imaginea anamorfotică a realității, literatura este și un fragment modelator al acesteia. De aceea, ea nu va putea fi niciodată așezată sub un clopot de sticlă, izolată de contextul cultural și social care constituie „humusul" din care își trage seva.

În teoriile formaliste, (post)structuraliste, care au fixat în veacul nostru gândirea teoretică despre literatură, revine cu insistență ideea că literatura își are finalitatea în ea însăși, idee consonantă cu negarea caracterului ei mimetic. Dincolo de faptul că asemenea restrângeri ale literaturii la simple jocuri de cuvinte, sunete, imagini, nu caracterizează arta cuvântului pe toată întinderea ei în timp și spațiu, este evidentă negarea valorii de cunoaștere, de model al realității, atribut pe care literatura întotdeauna l-a reclamat, fără ca totuși să-i fi fost recunoscut pe deplin.

Discuția despre heteronomia și despre relativa autonomie a literaturii trebuie să plece chiar de la asumarea acestei evidențe. Este adevărat că, de cele mai multe ori, s-a vorbit despre modul în care opera literară constituie un *analogon* al realității, despre faptul că ea sintetizează, potențează idealurile, adesea divergente, ale unei societăți sau că opera literară rezumă între paginile ei întreaga mentalitate a unei societăți. Astfel au fost privite romanele istorice, marcate de un puternic filon romantic, ce exaltau idealuri de libertate socială și națională, într-o perioadă în care nu exista speranța împlinirii lor imediate, această speranță cerându-se a fi susținută printr-o proiecție ficțională idealizată: amplele fresce istorice ale lui H.Sienkiewicz *Prin foc și sabie* sau *Cavalerii teutoni* fac parte dintr-o asemenea categorie de opere romanești, intrate în conștiința a generații de cititori prin mesajul lor de luptă eroică pentru păstrarea identității naționale.

Mult mai rar, a fost analizată relația inversă, anume că într-o societate opera literară sugerează modele de comportament social, politic sau erotic, ierarhizări ale valorilor morale și culturale. Unul dintre exemplele celebre, deși banalizat, îl oferă *Suferințele tânărului Werther*, romanul epistolar de tinerețe al lui Goethe, în al cărui personaj s-au recunoscut atâția tineri din societatea germană a timpului și al cărui trist deznodământ (sinuciderea eroului) a provocat imitația în lanț. Uneori, operele literare consemnează, în cheie serioasă ori ironică, maniera în care este modelat comportamentul individual și social, datorită frecventării asidue a unui anumit tip de literatură. Cazul ilustru îl reprezintă fără îndoială capodopera lui Cervantes *Don Quijote*. Eroul trăiește într-o lume paralelă cu realitatea, iar evenimentele acestei realități le decodează urmând modelul romanelor cavalerești de a căror lectură era saturat: conflictul se instituie între realitatea în întreaga ei banalitate și un orizont de așteptări individuale, modelate de lecturi neadecvate. La acest exemplu aș adăuga un altul nu atât de cunoscut, dar nu mai puțin grăitor. În romanul *Mănăstirea din Northanger*, Jane Austen urmărește cu vervă ironică

Scanned with OKEN Scanner

intrarea în viața mondenă a tinerei Catherine, pe scena pașnică și cât se poate de convențională a stațiunii Bath; așteptările eroinei, hrănită cu lecturi din romanele doamnei Radcliffe, sunt mereu în contratimp cu realitatea. Descifrăm cu ușurință intenția polemică a scriitoarei: ajunsă la Northanger, o veche mănăstire devenită prin folosință laică reședința viitorului ei socru, Catherine va imagina scenarii misterioase, inspirate de lecturile preferate, iar aceste scenarii vor acționa ca o grilă de interpretare a realității, a atitudinilor celorlalte personaje. Așadar, colonelul a cărui invitată era trebuia să aibă o soție nebună, pe care să o țină ascunsă de multă vreme într-un turn, în aripa dezafectată a mănăstirii, departe de lume, iar o asemenea taină cumplită îl făcea de bună seamă să fie atât de aspru și necomunicativ cu cei din jur. Pe toată durata vizitei, Catherine așteaptă cu sufletul la gură să i se întâmple ceva ieșit din comun, să afle de vreun blestem al locului, să fie vizitată de stafii la ceas de noapte, dar așteptările ei sunt pe rând contrazise de evenimente, pe cât de domestice, pe atât de banale. Avem în acest scurt roman consemnarea indirectă a unui tip de mentalitate, modelat sub influența romantismului tenebros: privirea malițioasă a scriitoarei fixează prin personajul Catherinei o categorie umană care, putem presupune, cunoștea în epocă o frecvență semnificativă. Nu foarte diferit se petrec lucrurile pe un alt meridian – Bucureștiul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut. Zița, romanțioasa eroină a lui Caragiale din comedia *O noapte furtunoasă*, visează la o iubire înflăcărată, suspinând pe paginile romanelor-foileton, din care nu pierde nici o fasciculă. Întâlnirile fugare cu Rică Venturiano sunt trecute prin filtrul unor asemenea lecturi: romane de aventuri, melodrame, narațiuni senzaționale și galante, în genul lui Eugène Sue, despre care știm că erau foarte la modă în vremea lui Caragiale.

Mai există în relația dintre literatură și viața socială un aspect deosebit de important, derivat din faptul că literatura se constituie și este percepută ca imagine sintetică, emblematică a unei realități istorice. Mai ales în perioadele în care crește presiunea sistemului social/politic, în care există semnele vizibile ale unor răsturnări în ierarhia valorilor umane, legătura dintre literatură și realitate devine opacă, este percepută ca directă, aproape necondiționată. Neîndoielnic că romanul lui Andrei Râbakov *Copiii din Arbat* sau romanele lui Alexandr Soljenițân *Primul cerc* și *Pavilionul canceroșilor,* al căror orizont întunecat acoperă perioada consolidării stalinismului în URSS, au avut un impact extraordinar asupra a milioane de oameni, care au trăit direct sau indirect acei ani de coșmar, și asupra unor generații ulterioare de cititori. Nu numai pentru că se vorbește despre evenimente și fapte cunoscute din documente sau mărturii de epocă (procesul arestărilor și al deportărilor în masă, teroarea politică, corupția și mizeria morală subsecventă), nu numai pentru că adesea apar personaje istorice reale (în *Copiii din Arbat*, alături de

Scanned with OKEN Scanner

Volodea, Inna și alți tineri, păşesc pe scena ficțiunii Stalin însuși, Troțki, Derjinski), aceste scrieri își probează autenticitatea și interesul publicului cititor: există în ele un adevăr uman, derivat din faptul trăit, ce transcende momentul istoric și dobândește valoare simbolică. În cazul unor asemenea romane, valoarea de document sufletesc și moral, de examen al conștiinței trece pe primul plan și poate dobândi, cel puțin în epoca pe care o traversăm, o importanță mai mare decât valoare pur literară. Oricum, devine limpede faptul că, din rațiuni extraestetice, valorile artistice pot fi obturate de valori de alt tip – etice, istorice, politice, psihologice – și că mobilitatea în ierarhia valorilor înglobate într-o operă literară este datorată raportului, veșnic schimbător, dintre autonomia și heteronomia literaturii.

Faptul că în anumite perioade istorico-sociale, când ierarhia valorilor umane este supusă reconsiderării, există opere emblematice, percepute în primul rând din perspectiva semnificațiilor politice, istorice sau etice nu înseamnă că dimensiunea lor artistică este anulată, ci pur îi simplu că, în momentul receptării, ea trece într-un plan secundar. Opera literară poate îngloba în conținutul ei (înțeles în accepția lui O.Walzel) idei progresiste, revoluționare sau poate propune un mesaj umanitarist, generos. Dar aceasta nu constituie automat și o garanție de valoare artistică a acelei opere. Dacă ar fi să judecăm literatura dintr-un asemenea unghi, ar însemna să situăm pe o treaptă mai înaltă de valorizare ciclul de poezii argheziene *Cântare omului* decât *Cuvinte potrivite*, ceea ce ar contrazice nu numai judecata critică general acceptată, ci și intuiția cititorului obișnuit. Ideile sociale sau fondul etic atât de generos din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, deși au trecut la un moment dat ca importanță pe primul loc, nu au putut, în cele din urmă, abate atenția de la caracterul problematic al romanului, generat de valoarea lui artistică fisurată. Elementele materiale incorporate în operă sunt asemeni cărămizilor necesare unei construcții, dar așa cum calitatea cărămizilor nu determină automat valoarea arhitectonică a construcției, tot astfel calitatea ideilor puse în mișcare într-o operă nu atrage necondiționat după sine calitatea artistică a operei literare. În acest sens, R. Wellek și A. Warren observau că atunci când ne punem problema de a interpreta literatura pe fundalul unui anumit mediu, acesta trebuie studiat în funcție de dimensiunea ***lingvistică, literară*** și ***culturală***, iar nu în funcție de alte dimensiuni – economică sau socială, de exemplu, pentru că literatura nu reflectă în mod nemijlocit și nici chiar esențializat (așa cum credeau realiștii) contextul istoric și social în care ea se inserează ca ansamblu de produse culturale, nici ideile filozofice sau politice, cu forță de propagare într-un anumit moment: „Deși pare evident că ideologiile și temele literare depind în oarecare măsură de condițiile sociale, rareori au fost stabilite originile sociale ale formelor și stilurilor,

Scanned with OKEN Scanner

precum și ale genurilor și normelor literare propriu-zise"[7]. Atitudinile sociale progresiste nu reprezintă o parte a valorilor artistice, pentru că literatura nu se creează neapărat cu bune intenții, cu idei nobile sau cu sentimente generoase. Dacă ar fi așa, literatura și morala s-ar afla pe același palier al ierarhiei formelor culturale, îndreptățind libera circulație și transferuri neîngrădite dintr-o parte în cealaltă. Dacă ar fi așa, ar însemna că literatura nu posedă nici un fel de autonomie, că ea nu este decât un ambalaj seducător al unui conținut ideatic; de fapt, lucrurile nu sunt atât de simple.

Nu ideile filozofice și nici chiar cele estetice – cum ar fi cele legate de soarta muzicii moderne și a serialismului – formează substanța romanului *Doctor Faustus* de Thomas Mann. Într-un alt roman al aceluiași scriitor, *Muntele magic*, polemicile dintre Naphta și Settembrini, care dramatizează poziții filozofice ireconciliabile, constituie, în primul rând, una din multele posibilități de configurare a personajelor; putem spune doar că aici ideile filozofice sunt subordonate unui principiu constructiv fundamental pentru arta narativă și că ele nu trăiesc în sine, nu sunt purtătoarele unui mesaj independent de configurația romanului. Tot așa, ideile filozofice empiriste ale lui John Locke se vădesc la tot pasul în lectura romanului lui Lawrence Sterne *Tristram Shandy*: ceea ce nu înseamnă că autorul lui și-a propus să-i „înnobileze" substanța epică (putând părea altminteri fără greutate, chiar frivolă) cu idei filozofice curente în epocă.

Orice idee – fie ea filozofică, economică sau religioasă – devine, o dată ce a fost incorporată în opera literară, o parte constitutivă a materialului literar al acelei opere și, în această împrejurare, primește o configurație specifică, alta decât cea pe care o avea în sistemul de idei filozofice, economice sau religioase din care a fost extrasă. De aceea, reflexul filozofiei idealiste germane profesate de Schelling sau de Schopenhauer, identificat în opera marilor poeți romantici germani Hölderlin, Novalis, Tieck sau Jean-Paul, se distinge doar în mod mediat. Niciodată marea poezie, de altfel marea literatură în ansamblul ei, nu va fi „purtătoarea de cuvânt" a nimănui, nici chiar a filozofiei, iar dacă uneori lucrurile par să stea astfel, ca în poemul lui Lucrețiu *De rerum natura* (Despre natura lucrurilor), este pentru că filozoful latin a preferat să-și expună ideile în versuri, compunând o lucrare cu caracter filozofic, doar în subsidiar cu virtuți literare. Exemplul său nu a fost de altfel singular în Antichitate: cu câteva secole înainte, Empedocle, marele filozof presocratic, își expusese ideile tot în versuri; și ce reprezintă majoritatea dialogurilor lui Platon dacă nu un tulburător exemplu de înalt lirism?

Această pledoarie pentru autonomia literaturii sau, mai exact, pentru recunoașterea unui specific al ei între celelalte practici culturale poate

7 R.Wellek și A.Warren, *Teoria literaturii*, *ed.cit.*, p.151.

Scanned with OKEN Scanner

întâmpina mari obiecții. Nenumărate încercări teoretice de a examina relațiile literaturii cu alte domenii ale vieții sociale și culturale au avut, dacă pot spune astfel, un caracter punctual: este cazul chiar al *Teoriei literaturii* a lui Wellek și Warren, dar și al unor lucrări mai noi, cum ar fi impresionanta exegeză a lui Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, în care arta cuvântului este relaționată, pe rând, cu economia, viața socială, politica/ ideologia, cu psihologia sau filozofia[8]: privită astfel, literatura își pune în valoare legăturile cu viața socială și culturală, urmând culoare de înaintare separate, fără legătură între ele și fără să se întrevadă eventualele corespondențe între fenomenele culturale. În ultimele decenii, orientarea care a regândit, în termeni de apartenență la o paradigmă culturală, nu numai locul literaturii printre celelalte arte, dar și chestiunea controversată a autonomiei din punct de vedere estetic a literaturii este cea a *studiilor culturale.*

Inițiate în Marea Britanie, cercetările în această direcție s-au dezvoltat, începând cu 1964, la Universitea din Birmingham, în cadrul Centrului (devenit apoi Departamentul) Contemporan pentru Studiile Culturale, sub conducerea lui Richard Hoggart. În timp, direcția a cuprins un număr tot mai mare de cercetători, mediile academice (dar, semnificativ, nu universitățile „de elită" Oxford și Cambridge!). În anul 1984, se înființează Asociația de Studii Culturale și tot începând cu anii'80 o seamă de reviste ( între care „Cultural Critique" și „Cultural Studies") se consacră exclusiv acestui domeniu; direcția, astăzi cu impact asupra cercetărilor umaniste în nenumărate țări ale lumii, a cunoscut o promptă transplantare peste Ocean, în Statele Unite ale Americii și Canada.

Studiile culturale purced, după cum a arătat unul dintre promotorii mișcării, Stuart Hall, într-un text teoretic și explicativ *The two Paradigms* (1980), din două surse, nici până în prezent reunite într-o formulă conciliatoare convenabilă: a) sursa „culturalistă", care și-a modelat fizionomia urmând punctele de vedere formulate de sociologul Raymond Williams în *Culture and Society* (Cultură și Societate, 1958) și b) structuralist/poststructuralist, inspirat cu precădere de scrierile unor filozofi de orientare marxistă/neomarxistă/nonmarxistă, în orice caz, «leftistă», ca Louis Althusser sau Michel Foucault, a unor psihanaliști ca J. Lacan, sau a unor semioticieni, inspirați de direcții deja amintite, ca Julia Kristeva. Distanța dintre cele două orientări pare de neparcurs: pentru cei dintâi, studiul practicilor culturale semnificante afirmă intervenția efectivă a indivizilor sau a grupurilor în istorie: de aceea, ceea ce primează, este „subiectul empiric", individul sau grupul real; de aici, importanța care este acordată perspectivei antropologice, etnografice, sociologice etc. în cercetare. Pentru ceilalți, subiectul „empiric" nu are

8 Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.3, Dacia, Cluj, pp. 92-205.

Scanned with OKEN Scanner

relevanță, interesul orientându-se spre subiectul care se construiește ca efect al „textului" (non)cultural[9].

Nu voi zăbovi asupra numeroaselor tentative de a concilia aceste două accepții divergente – subiectul ca «realitate» – subiectul ca «efect», semnificația faptului cultural ca «eveniment» – semnificația lui ca «structură» etc.: rămâne ca generațiile prezente și viitoare de cercetători să găsească modalitățile prin care asemenea viziuni concurente să fie aduse, dacă aceasta s-ar dovedi teoretic posibil, în matca aceluiași discurs explicativ coerent. Ceea ce interesează discuția de față – autonomia și heteronomia literaturii – este faptul că raportul dintre cele două ipostaze în care literatura se află față de celalalte aspecte ale vieții sociale și culturale este drastic modificat și, firește, este cazul să ne întrebăm dacă o asemenea modificare servește în mod real reflecției asupra literaturii.

Studiile culturale au apărut, mai întâi în Marea Britanie, apoi în Statele Unite, într-un context socio-cultural foarte precis, datorat diversificării practicilor discursive în societatea „de consum": dezvoltarea publicității, a modei, a industriei cinematografice, a arhitecturii, a literaturii feminine, a subculturii tinerilor (rock, punk sau rapp) și, în general, a ceea ce s-a numit „cultură populară". Există o stare conflictuală care alimentează tensiunea dintre „cultura înaltă" și „cultura de jos", dintre cultura claselor favorizate din punct de vedere social și cea a claselor defavorizate, dintre marea literatură sau, în orice caz, acea literatură ce a servit și servește drept etalon, formează canonul genului și beneficiază de interpretările unei estetici „elitiste", și genurile populare, ca romanul SF, romanul polițist, de aventuri, *thriller*-ul, benzile desenate etc. Tocmai exigența potrivit căreia capodoperele ar mai putea constitui puncte ferme de referință în peisajul cultural contemporan este contestată de cercetători devotați studiilor culturale. Desigur, de vreme ce asemenea fenomene, pe care avem sau nu libertatea de a le denumi culturale, există, ele nu pot fi ignorate printr-un gest de anulare disprețuitoare și, în consecință, se cer studiate, dar nu trebuie să uităm că genuri și opere socotite astăzi „canonice" – comediile shakespearene, romanele lui Dickens – au fost create cu o adresă foarte largă și au cunoscut, la timpul lor, o popularitate extraordinară în medii sociale dintre cele mai diverse; de altfel, chiar caracterul canonic își trage justificarea din existența acestui teritoriu vast de cuprindere, pentru că altminteri nu am înțelege de ce un poet „interesant" ca Nerval, marginalizat în raport cu fenomenul cultural pe care l-a ilustrat – romantismul francez –, nu va putea fi niciodată considerat „canonic".

---

9 Anthony Easthope și Vincent B.Leitch, în *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, editerd by Michael Groden și Martin Kreiswirth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994, pp.176-182.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce poate, eventual, stârni nedumeriri și discuții este, în primul rând, apalatizarea valorică pe care studiile culturale, indiferent de orientare, o practică: ne putem, firește, întreba – o întrebare de bun simț –, dacă muzica hard rock și muzica lui Bach pot fi puse pe același plan, pentru simplul motiv că și prima, și a doua atrage un public de o amploare semnificativă. Probabil că cel mai bun răspuns ar fi să nu mai gândim în termeni de ***excluziune***, ci în termeni de ***complementaritate***: un tânăr poate asculta Bach, fără să disprețuiască muzica hard rock, expresie nu numai a unei vârste, dar și a unui tip de sensibilitate modernă căruia nu i se poate sustrage. Problema rămâne însă aceea de a nu cultiva deliberat și pe termen lung relativismul valoric, pentru că atunci reperele noastre interioare s-ar șterge, iar ființa noastră culturală ar intra în derivă. Tot astfel, putem citi un roman SF cu aceeași implicare intelectuală și sufletească cu care citim *Frații Karamazov*. Ioan Petre Culianu afirmase, de altfel, cândva – iar afirmația își are tâlcul ei – că acum, în pragul mileniului trei, doar literatura științifico-fantastică și-ar mai putea atribui pe drept caracterizarea „metafizică".

A doua nedumerire trimite direct la ideea de autonomie/heteronomie a literaturii. Problema este nu numai aceea că practica discursivă a literaturii se vede pusă pe același plan cu cele existente, de pildă, în mass media, ci și că anularea specificității estetice derivă/se conjugă cu suprimarea acelor trăsături prin care literatura este considerată un tip distinct de practică a scrisului: caracterul simbolizator, ficționalitatea, un anumit tip de „contract" socio-cultural între cititor și textul pe care îl citește. Or, atunci când literatura beletristică a constituit obiectul studiilor culturale – observă un comentator al fenomenului, Vincent B. Leitch – „accentul a fost pus pe literatura ca eveniment comun sau ca document cu rădăcini și ramificații sociale, istorice, politice"[10] : textul se oferă astfel consumatorului în toată transparența și vulnerabilitatea pe care i-o creează dependența de contingent, de efemeritatea evenimentului relatat sau a ideilor incorporate, oricât de semnificative ar fi acestea pentru contemporani. A citi până la capăt într-un text literar doar documentul – istoric, politic, economic – însemnă a-l sărăci, pentru că, inevitabil, odată evenimentul depășit, ideile intrate în desuetudine, ar însemna ca textul să-și piardă automat interesul. Dacă omului modern îi mai poate spune ceva astăzi *Iliada*, nu este doar pentru că el vrea să știe ce gândeau, cum acționau oamenii din acele timpuri îndepărtate și, în fond, străine de noi, deci nu un interes de ordin arheologic îl poate îndemna la lectură și nici prestigiul cultural imens al acestei epopeii, ci convingerea intimă că paginile lui Homer îi pot spune ceva, într-un mod inimitabil, despre omul etern care este și el. De aceea, „atacul" pe care îl dă Terry Eagleton împotriva

10 Vincent B.Leitch, *op.cit.*, p.179.

Scanned with OKEN Scanner

literaturii în general, împotriva „capodoperei" în special, atunci când își afirmă preferința pentru un câmp deschis al practicilor textuale[11], este, în ciuda răsunetului pe care l-a avut în lumea cercetătorilor și în mediile universitare, derizoriu: textele literare au o proprietate pe care nu o au nici un alt tip de texte, anume aceea de a-și purta cititorii dincolo de ele însele într-o aventură a cunoașterii de sine a omului, pe care acesta nu ar putea-o întreprinde niciodată citind procese verbale, reportaje, articole de ziar. Nici nu este vorba, de fapt, aici despre autonomia faptului literar din punct de vedere estetic, ci despre capacitatea literaturii – pe care alte practici scripturale nu o au – de a-i crea cititorului sentimentul de adâncime a „realității" cu care se confruntă.

După cum se vede, aceste observații lasă neatinsă atât chestiunea granițelor literaturii, problemă oțioasă, pentru că întotdeauna au existat și vor exista restrângeri și lărgiri de domeniu, cât și pe cea „literaturii populare", opusă în mod nejustificat și, oricum, artificial „literaturii înalte". Dar ceea ce se poate obiecta în primul rând studiilor culturale este că necesitatea de a elabora modele, paradigme culturale, în care ierarhia valorilor literare să își afle o justificare, se pierde în analize disparate, fără o prea mare relevanță globală.

11 Terry Eagleton, *op.cit.*, p.205.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL V-LEA

# OPERA LITERARĂ CA FAPT DE LIMBAJ

*„Unde lipsesc ideile, cuvintele vin să le ia locul. Cu cuvinte discutăm vitejește, cu cuvinte construim un sistem. Putem foarte bine să ne încredem în cuvinte."*

Johann Wolfgang Goethe

Ideea că opera literară reprezintă un fapt de limbaj s-a conturat treptat, pe măsură ce, în toate domeniile umaniste, s-a limpezit reacția antipozitivistă, care a luat amploare încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Gândirea pozitivistă a influențat, între altele, reflecția asupra literaturii, prin ceea ce am putea numi dogma ***determinismului dintre referentul și semnificatul*** semnului lingvistic; mai mult chiar, semnificatul era adesea identificat cu referentul. În consecință, în artă, în literatură mai ales, această atitudine a fost dublată de o concepție artistică precumpănitor mimetică.

Reacțiile antipozitiviste s-au conturat în cel puțin două direcții. Una dintre ele a fost reprezentată de ***impresionismul critic***. Avându-și punctul de plecare în eseistica lui Ch.Baudelaire[1], impresionismul critic a promovat ideea că lectura reprezintă un complement al creației, că este ea însăși o formă de creație: criticul devenea, în acest caz, un colaborator *sui generis* al autorului, iar critica literară o ipostază a literaturii. Pentru cel mai important reprezentant al curentului, dominant la începutul secolului al XX-lea, Benedetto Croce, opera literară, mai precis poezia, constituia expresia unică a spiritului creator, în care corespondența dintre formă și conținut atingea acel prag, la care deosebirile dintre planuri se anulau, iar actul critic/de lectură se materializa în judecăți ce aliau sensibilitatea cu gândirea[2]. În acest fel, relației cu opera literară i se estompa valoarea generalizatoare de cunoaștere: ea devenea mai ales exprimarea unei judecăți de gust. Este de la sine înțeles că, în acest caz, semnificatul nu se mai identifica cu referentul.

---

1 Charles Baudelaire, v. cronicile și recenziile incluse în ciclul *Arta romantică*, în *Critică literară și muzicală, ed cit.*, pp.3-245.

2 Benedetto Croce, *Poezia*, cap. I. *Poezia și literatura* și cap. II. *Viața poeziei, ed. cit.*, pp.24-78; 79-114.

Scanned with OKEN Scanner

Cealaltă direcție din care s-a întreprins contestarea pozitivismului a fost reprezentat de ***mișcarea formalistă***. Aceasta a avut ca punct de plecare tot despărțirea semnificatului de referent, dar semnificatul avea să fie examinat ***prin și împreună*** cu semnificantul său. Consecințele în plan teoretic ale acestei opțiuni de analiză a textului literar sunt numeroase și importante: a) operei literare i se aplică un ***reducționism*** de principiu: ea este identificată cu textul care o subîntinde; b) textul este privit ***în sine***, nu în relație cu referentul (universul său referențial); c) în analiză, accenul de greutate cade pe morfologia internă a textului literar. Din acestea, decurg două principii care au guvernat analiza de tip formalist, indiferent de opțiunile teoretice punctuale: a) analiza are un caracter imanentist; b) textul este analizat ca ***macrosemn***.

Sublinierea caracterului verbal al operei literare a constiuit, în timp, un mod de a atrage atenția asupra autonomiei literaturii în raport cu alte practici discursive și modalități de manifestare a creației artistice. Impresionismul critic punea de asemenea accentul pe unicitatea operei, dar, aparte de aceasta, judecata impresionistă implica emoția provocată de operă, care devenea parte indistinctă în judecata globală emisă de critic. În demersul formalist, semnificația și valoarea operei sunt intrinseci acesteia, nu există în afara ei. De aceea, accesul la semnificație s-ar realiza cel mai bine prin analiză lingvistică, adică prin analiza structurilor verbale care configurează opera literară. Înțeleasă astfel, critica literară se dizolvă, în bună măsură fie în semiotică literară, fie în poetică, fie în analiză stilistică.

Din punct de vedere genetic, mișcarea de reconsiderare a operei literare ca fapt de limbaj nu poate fi așezată în afara curentului de gândire teoretică, ce își are punctul de pornire în structuralismul saussurian. Acesta a dominat lingvistica europeană timp de mai bine de cincizeci de ani și a reprezentat, în momentul apariției, o reacție antipozitivistă tot atât de puternică precum cea din alte domenii ale cercetării științifice: biologie, istorie sau fizică. Pentru prima dată, Saussure încadrează lingvistica într-o tipologie a științelor, delimitând știința limbii de cele ale naturii, științele sincronice de cele diacronice[3]. În timp, din dorința legitimă de rigoare și certitudine, cercetarea textului literar, patronată de structuralism, a încercat să regândească premisele teoretice și categoriile analizei, printr-un efort de adaptare la literatură a postulatelor acestei noi științe a limbii, sacrificând însă specificul ireductibil al artei cuvântului. Consecințele teoretice pot fi sintetizate de următoarele observații:

a) distincția saussuriană dintre ***limbă*** și ***vorbire*** a evidențiat faptul că, prin individualismul actului creator, literatura reprezintă un ***fenomen de***

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *ed.cit.*, pp.141-143.

Scanned with OKEN Scanner

***vorbire***. Dar opera literară nu înseamnă orice fel de vorbire, ea nu poate fi asimilată manifestărilor verbale, realizate în contextele obișnuite de comunicare; de aceea, analiza poetică și-a propus să pună în valoare acele trăsături de maximă generalitate, care exprimă caracterul ***literar*** al textelor, și anume ***literaritatea***[4], trăsătură care s-a dovedit a fi mai curând misterioasă, de vreme ce, cu toate discuțiile pe care le-a suscitat, nu s-a putut ajunge nici până în prezent la o definiție satisfăcătoare; totuși, literaritatea a continuat să fie socotită o trăsătură constitutivă a textului literar. A spune că literaritatea reprezintă un ansamblu de caracteristici ce delimitează codurile retorico-stilistice, ca metalimbaje artistice, de codul limbilor naturale nu înseamnă prea mult, atâta timp cât nu există componente verbale care să condiționeze, prin simpla lor prezență, existența acestora: orice element verbal poate intra, de fapt, în câmpul de manifestare a literarității. Această observație se verifică imediat ce ne gândim la locul pe care limbajele artistice îl ocupă în ierarhia stilistico-funcțională a limbii. Se admite, de obicei, că limbajele artistice sunt variante ale limbii literare: de fapt, ele au un statut special, care le scoate în afara oricărei clasificări, atâta timp cât își pot apropria orice element verbal, întâlnit la orice palier stilistic al limbii;

b) caracterul nemotivat și arbitrar al semnului lingvistic, așa cum se realizează acesta în actele obișnuite de limbaj, a fost pus în relație contrastantă cu tendința de motivare internă a semnului, manifestă în literatură: rețelele de motivare configurează tot atâtea trăsături care definesc, din perspectivă structuralistă, acel „ceva" ireductibil al artei cuvântului: limbaj figurat, tipuri felurite de rimă și de paralelism, structuri metrice, corespondențe între sunet și sens[5];

c) distincția cardinală dintre ***sincronie*** și ***diacronie*** a evidențiat faptul că atât poetica cât și semiotica literară constituie tipuri de abordări sincronice sau, mai curând, abordări care, datorită caracterului lor ***imanentist***, se sustrag raportării la dimensiunea temporalității: în consecință, cercetarea poetică de orientare structuralistă a fost marcată de o indiscutabilă acronie, ceea ce a constituit și una din principalele ei slăbiciuni, câtă vreme eliminarea dimensiunii temporale din orizontul analizei a însemnat și eliminarea subiectului istoric, a celui care vorbește. Tentative de conciliere a dimensiunii sincronice cu cea diacronică se întâlnesc la formaliștii ruși ( J.Tânianov), în măsura în care evoluției literaturii i se atribuia caracter de sistem, iar mișcarea

---

4 Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, *ed.cit.*, p.102; pentru o examinare mai recentă a problemei, v. volumul colectiv *La littérarité*, sub direcția lui Fernand Roy și Louise Milot, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, în special, studiul lui Denis Saint-Jacques, *La reconnaissance du littéraire dans le texte*, pp.59-70.

5 V. Jean Cohen, *Poésie et motivation*, „Poétique", 1972, 11, pp.432-445.

Scanned with OKEN Scanner

literară era pusă în relație cu modificarea elementelor componente ale sistemului literar sau cu modificările de funcție deținute de aceste elemente[6]. O tentativă importantă în direcția concilierii sincroniei cu diacronia a întreprins-o, ulterior momentului formalist rus, școala structuralistă praghează: dintre acei reprezentanți ai structuralismului ceh, care s-au aplecat asupra studiului literaturii, J.Mukarovský a încercat, cel mai convingător, să combine interesul pentru elementele sistemice ale textului literar cu cel pentru aspectele extraestetice, care compun contextul determinant într-un moment din evoluția unei literaturii[7];

d) distincția dintre dimensiunea ***paradigmatică*** și cea ***sintagmatică*** a sistemului limbii a întemeiat delimitarea ***funcției poetice***. Dar, după cum se poate deduce dintr-un comentariu celebru al lui R. Jakobson, căruia îi datorăm și definiția, mult comentată de specialiști, această funcție nu apare drept caracteristică exclusivă a limbajului literar, ci este constitutivă pentru codul oricărei limbi naturale[8]. Potrivit lui R. Jakobson, funcția poetică „proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"[9]. Definiția vrea să spună, între altele, că echivalența este promovată la rangul de principiu constitutiv al limbajului poetic, ceea ce înseamnă că se stabilesc alte tipuri de relaționări ale secvențelor și, implicit, alte valori ale acestora decât cele cunoscute din limbajul comun.

Asemenea premise teoretice au influențat cercetările literare pe plan european – între care mai pot fi amintite, în afară de formalismul rus și de structuralismul ceh – neoretorica franceză și semiotica literară derivată din aceasta.

Spre deosebire de structuraliștii europeni, ce tindeau să întoarcă spre abstracțiune analiza operei literare, având ca finalitate găsirea acelor particularități ilustrative pentru literaritate, teoreticienii de peste Ocean au legat dintru început cercetarea literaturii de subiectul receptor, sugerând că ***structura textului literar*** și ***utilizare*** a lui sunt fața și reversul aceleiași realități. Dimensiunea pragmatică a demersului inițiat de poeticienii americani

---

6 V. *supra*, cap.I, p.9 și urm.

7 Pentru o bună prezentare a rolului important pe care structuralismul praghez l-a avut în estetică și poetică, v. studiul lui Jiøí Veltruský, *Jan Mukarovský's Structural Poetics and Aesthetics*, în „Poetics today", volume 2, no1b, winter 198o/ 1981, pp.117-157.

8 Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, în *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1964, p.218: „Această funcție nu poate fi studiată în mod profitabil dacă se pierd din vedere problemele generale ale limbajului și, de altminteri, o analiză minuțioasă a limbajului cere ca funcția poetică să fie luată în considerare în mod serios. Orice tentativă de a reduce sfera funcției poetice la poezie sau de a limita poezia la funcția poetică nu ar conduce decât la o simplificare excesivă și înșelătoare. Funcția poetică nu este singura funcție a artei limbajului, ea este doar funcția dominantă, determinantă, în timp ce în alte activități verbale ea nu joacă decât un rol subsidiar, accesoriu."

9 R. Jakobson, *op.cit.*, p.220.

Scanned with OKEN Scanner

își găsește o explicație și în adoptarea unui alt model al semnului lingvistic – cel sugerat de scrierile lui Ch. Sanders Peirce –, un model tridimensional, în care ***obiectul*** la care se referă semnul și interpretantul acestuia (funcție a complexului semiotic, iar nu abstractizare a unui actant uman) constituiau conceptele centrale[10].

I. A. Richards, cea mai proeminentă figură a teoriei și a criticii literare americane din prima jumătate a secolului al XX-lea, a atras atenția asupra unei distincții constitutive oricărui act de verbalizare, avându-și premisele teoretice în pragmatica lingvistică. Literatura, în ansamblul actualizărilor ei orale sau scrise, pune în evidență unul și același fundament, legat de însăși natura verbală a acestei arte: ca și celelalte forme de verbalizare, textul literar presupune existența unui ***statement*** («asertiune») impersonal, neutru, în care cuvintele au funcție referențială, și a unui ***enunț emotiv***, care exprimă atitudini subiective (stări sufletești, sentimente declanșate de contactul cu acel text literar): de aceea, pentru Richards temeiul poeziei nu se discută în termeni de adevăr și neadevăr, ci în aceia de convingător și neconvingător[11].

Începând cu I. A. Richards, pleiada de critici literari și de semioticieni americani va fi marcată de ideea concomitenței a două limbaje cu funcții diferite, ca materializare a opoziției dintre ***referință*** și ***atitudinea față de acea referință***. Limbajul poetic (aici, poetic este sinonim cu literar) era definit ca un tip special de discurs, cu organizare proprie, acum redus la diferite forme de verbalizare, în care interferența dintre referință și atitudinea pe care aceasta o declanșează se manifestă în registrul figurilor (semantice, în primul rând) și a tipurilor de discurs (direct, indirect sau indirect liber). Tot Richards este cel care a atras atenția asupra acțiunii exercitate de context asupra cuvintelor, acțiune materializată în interacțiunea/concurența mai multor contexte posibile[12]. De aici, „opacitatea" constitutivă a limbajului artistic care, în contrast cu cel al comunicării obișnuite, amplifică ambiguitățile, jocurile verbale și evită, pe cât posibil, folosirea cuvintelor cu sens univoc.

Făcând din ***ambiguitate*** o trăsătură definitorie a textului literar și, prin urmare, o categorie centrală a poeticii, teoreticienii anglo-saxoni au circumscris, chiar dacă prin reducere la un singur aspect, acea proprietate misterioasă a literaturii – literaritatea. De altfel, și R. Jakobson legase, plecând de la cu totul alte premise, manifestările specifice ale funcției poetice

---

10 Ch. S. Peirce, *Fragmente semiotice*, în *Semnificație și acțiune*, traducere de Delia Marga, Humanitas, București, 1990, pp.268-274. Pentru „sistematizarea" și popularizarea concepției semiotice a lui Peirce, v. și Ch. Morris, *Signification and significance*, Cambridge, Massachusetts,1964.

11 I.A.Richards, *Principiile criticii literare*, traducere de Anca Roșu, Univers, București,1974, în special cap. XIII (*Emoție și cenestezie)*, cap.XV (*Atitudini)* și cap. (*Poezia și convingerile)*, pp.106-110, 115-120 și 259-272.

12 I. A. Richards, *op.cit.*, cap. *Judecăți și lecturi divergente*, pp.200-203.

Scanned with OKEN Scanner

în literatură de ambiguitate, atâta timp cât afirma că aceasta reprezintă proprietatea inalineabilă, intrinsecă a oricărui mesaj literar, adică centrat asupra lui însuși[13]. Cel care și-a propus să examineze alcătuirea operei literare chiar dintr-o asemenea perspectivă, epuizând, în consecință, posibilitățile de descriere tipologică a ambiguității semantice, nu întotdeauna bine delimitate unele de celelalte, a fost William Empson. Aceste tipuri se materializează în chiar suita propusă de autor de ambiguitate: atunci când un detaliu operează în mai multe moduri deodată; când două sau mai multe semnificații alternative sunt rezolvate într-una singură, când se transmit simultan două sau mai multe semnificații aparent fără legătură între ele, când semnificațiile alternative se combină pentru a clarifica o stare de spirit complicată a autorului, când există o stare de confuzie „fericită", când cititorul este obligat să-și inventeze propriile sale interpretări pentru ceea ce pare irelevant sau contradictoriu în text și, în sfârșit, când există o stare de contradicție totală. Enumerarea tipurilor pune în valoare importanța pe care Empson o acordă categoriilor „neformalizabile" din punct de vedere structuralist – autorul și cititorul –, dezvăluind, prin aceasta, legătura ideatică între propriile opțiuni teoretice și cele profesate de I. A. Richards; de altfel, există o corespondență lesne de stabilit între conceptele de bază utilizate de cei doi teoreticieni: ***sens***, ***sentiment***, ***ton*** la Richards, ***sens***, **implicație**, ***emoție***, **dispoziție sufletească** la Empson[14].

Linia de gândire inaugurată de I. A. Richards și W. Empson a fost continuată și de alți critici literari sau esteticieni, în special americani, care și-au concentrat atenția asupra examinării ***expresivității*** poetice: a înțelege ce anume înseamnă poezia presupune a decela chiar formele de expresivitate, care deosebesc comunicarea literară de cea comună. Constituiți în direcția numită ***New Criticism***, teoreticienii și criticii literari Cleanth Brooks, Allen Tate, Kenneth Burke sau R.P. Warren s-au delimitat, ca și adepții structuralismului european, de pozitivism, dar și de impresionismul critic, pledând pentru un studiu științific al literaturii. Totuși, pentru noua critică americană, nu putea fi vorba despre considerarea ***în sine*** a textului poetic, chiar dacă se admitea, în principiu, că semnificația acestuia este relevată de structurile alcătuitoare. Dimpotrivă, criticii americani au subliniat faptul că există întotdeauna o relație care validează un text oarecare ca text ***literar***, iar această relație se stabilește între text și cititor: trebuie să precizez însă faptul că o asemenea relație nu intră niciodată ca element constituitv în structura semnificației, ci este un aspect al reglementării modului în care un text funcționează ca text literar. Pentru ca relația să fie ferită de

13 R. Jakobson, *op.cit*, p.238.

14 W. Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, Univers, București, 1981; v. și prefața *W. Empson, virtuțile și tentațiile analizei verbale*, p.17 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

subiectivitate și distorsiuni nedorite, reprezentanții noii critici americane au propus conceptul de *close reading*, o lectură în care respectul pentru text să se materializeze, în primul rând, în atenția acordată conotațiilor propuse de operă: fiecare cuvânt participă la construirea unui context pentru alte cuvinte și este, la rândul lui, determinat de acel context. Deși, într-un *background* teoretic, aspectele pragmatice sunt luate în calcul, accentul cade totuși pe opera literară ***concretă*** și pe structura ei, iar nu pe analiza psihologiei creației sau pe decelarea diferitelor tipuri de reacții ale cititorilor, în raport cu textul literar[15]: în acest fel, noua critică americană a dezvoltat un stil de analiză, în care cercetarea lingvistică se îmbina cu cea stilistică și retorică.

O direcție importantă care se originează tot în mișcarea formalistă a reprezentat-o ***semiotica literară*** și cercetarea poetică derivată din ea: chiar dacă iluzia că semiotica – precum lingvistica ceva mai înainte – constituie o știință-pilot, cu puteri explicative maxime, s-a atenuat în timp, poetica de inspirație semiotică oferă încă un orizont teoretic și metodologic atrăgător pentru cercetătorii fenomenului literar. Prestigiul metodologiei semiotice, întemeiată pe cel mai elaborat cod – limba naturală – s-a amplificat nu numai în America, ci și în Europa. Această mișcare de transfer al terminologiei din semiotică în lingvistică și invers se observă atât la reprezentanții neoretoricii franceze (J.Kristeva, T.Todorov, G. Genette), cât și la semioticienii din școala de la Tartu cărora le datorăm, dacă nu o perspectivă cu totul originală asupra literaturii, cel puțin una foarte unitară, coerentă, în care arta cuvântului își găsește rațiunea de a exista numai într-un spațiu cultural dat.

Semioticienii fie din descendența saussuriană, fie din descendența peirceană, au privit opera literară ca pe o organizare specifică a limbajului, propriu unui tip de manifestare a spiritului creator. În această viziune pansemiotică, nu numai arta poate fi studiată sub specia „limbajului", ci și alte tipuri de practici semnificante: ritualurile religioase sau comportamentele socializate, cinematograful sau teatrul, moda sau arta culinară.

Problema artei ca limbaj angajează o discuție ce ar implica cel puțin două presupoziții: a) arta este înrudită cu alte tipuri de limbaj și ea poate fi descrisă în termenii unei teorii generale a semnelor; b) arta presupune actualizarea unor limbaje care îi sunt specifice și care o diferențiază de alte sisteme de semne[16].

---

15 V.pentru o prezentare globală a curentului, cap. *New Criticism* din *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, *ed.cit.*, pp. 528-534; *Critical Terms for Literary Study*, *ed. cit.*, pp.164-165.

16 Juri Lotman, *La structure du texte artistique*, cap. *L'art comme langage*, *ed.cit.*, pp.34-65. Pentru o prezentare de ansamblu a semioticii școlii din Tartu și a legăturilor ei cu tradiția formaliștilor ruși și a structuraliștilor praghezi, v. D.W.Fokkema și Elrud Kuhne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth century*, *ed.cit.*, cap. *Russian formalism, Czech Structuralism and Soviet Semiotics*, în special pp.38-48.

Scanned with OKEN Scanner

Prin limbaj semioticienii înțeleg orice sistem de comunicare ce folosește semne, concatenate după anumite reguli de selecție și combinare. Asemenea limbaje pot fi: ***limbile naturale***, ***limbajele artificiale*** (metalimbajele diferitelor științe), ***limbajele semnelor convenționale*** (semnele de circulație), ***limbajele secundare*** (sau, după cum le denumea I. Lotman, ***limbajele de modelizare secundară***[17]), anume arta, religia, mitul. Literatura reprezintă un asemenea limbaj de modelizare secundară, pentru că ea se constituie luându-și ca model limbile naturale, nu în totalitatea trăsăturilor structurale ce le caracterizează, ci doar în cele mai importante. Dar, față de alte forme de manifestare artistică, literatura se deosebește prin aceea că utilizează limbile naturale, simultan ca model și ca material. I. Lotman a sintetizat cel mai bine această perspectivă logocentristă, ce decurge din asumarea unor asemenea premise: „Deoarece una dintre componentele importante ale conștiinței umane este conștiința lingvistică, toate aspectele modelelor suprapuse conștiinței – inclusiv arta – pot fi definite ca sisteme modelizatoare secundare."[18] Opera de artă de artă, ***redusă la text***, este construită pe un asemenea limbaj.

În cazul literaturii, situația specială pe care o ocupă limbajul poetic în raport cu limba naturală – componentă materială a operei – este pusă în evidență de câteva caracteristici:

I) dacă ***același*** conținut informațional ar putea fi transmis sub forma unui mesaj obișnuit, transmis printr-o limbă naturală oarecare, și sub forma operei literare scrise în acea limbă naturală, opera literară nu ar avea nici o rațiune de a exista. Să ne imaginăm că poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu este redusă la un text care ar arăta astfel: poetul își închipuie, la ceas de noapte, lângă zidurile mănăstirii Cozia, o întâlnire cu fantoma voievodului Mircea cel Bătrân, prilej de rememorare a zilelor glorioase de luptă împotriva turcilor, dar și de încredere în progresul social, pe care epoca modernă l-a realizat în comparație cu timpurile trecute. Oricât de exactă, sub aspect informațional, ar fi această parafrază – ne avertizează simțul comun, dar și instinctul nostru de cititori de literatură –, ea nu concurează poezia însăși: aceasta înseamnă că literatura subzistă prin ceva care este diferit, ca natură și organizare, de simpla informație: ca structură artistică, opera literară îngăduie, de fapt, transmiterea unui ansamblu de „informații" cu neputință de transmis cu mijloacele limbajului comun. Afirmația este relativ ușor de susținut cu exemple: să ne închipuim din nou că ar trebui să parafrazăm nu un text literar romantic, care posedă un indiscutabil „mesaj" pentru cititor și, câteodată, un mic „scenariu", ci o poezie ca *Rondelul apei din grădina*

17 J. Lotman, *op.cit.*, p.36.
18 J. Lotman, *op.cit.*, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

*japonezului* de Al.Macedonski sau, mai problematic, *Elegia a II-a* de Nichita Stănescu: eșecul ar fi, în aceste cazuri, garantat;

2) despărțirea conținutului de formă nu este cu putință, pentru că astfel s-ar distruge configurația unică a operei. Dacă am admite posibilitatea acestei separări, ar trebui să admitem și consecințele operației, anume că același conținut ar putea fi exprimat și prin limbajul obișnuit, și prin limbajul artistic. Dar gândirea artistică a unui scriitor se realizează într-o structură, de care ea nu poate fi despărțită.

Cercetarea limbajului literar ca practică „semnificantă" (J.Kristeva) a constituit o direcție privilegiată ce a permis, înainte de toate, situarea mai corectă a literaturii între celelalte arte și, lucru mult mai important, încadrarea ei într-o paradigmă culturală. A existat însă și un revers negativ: literatura a ieșit întrucâtva aplatizată din asemenea analize, care nu își propuneau nicidecum să evidențieze valorile estetice (artistice) ale operei analizate. În bună măsură, foarte numeroasele exegeze, mai modeste sau de mai mare anvergură, conduse din perspectiva semioticii literare, se sprjineau pe premisa implicită, al cărei adevăr poate fi pus în discuție, anume că valoarea literară/artistică, în ultimă instanță, estetică a operei este condiționată/direct reflectată de coerența cu care se organizează, la diferite paliere de ierarhizare, semnele textului. Dar este știut, de pildă, că epigonii și, în general, autorii de serie, sunt mai ușor de „prins" în năvodul unui asemenea tip de analiză decât autorii capi de serie literară sau, pur și simplu, inclasabili; într-o atare situație, valoarea unei scrieri literare poate fi interpretată în mod reductiv, dacă nu chiar falsificată. Se dovedește astfel încă o dată legătura genetică ce există între structuralismul lingvistic și direcțiile moderne de analiză a textului literar: neoretorica, semiotica literară, poetica structuralistă.

O direcție de cercetare a literaturii care și-a asumat ipoteza că faptul literar constituie în primul rând un fapt de limbaj este ***stilistica***. Disciplină foarte veche, legată de retorica, restrânsă la acele componente care vizau direct alcătuirea verbală a discursului oratoric și, ulterior, a operei literare, anume *elocutio* și *dispositio*, stilistica și-a configurat târziu un câmp propriu de preocupări. În perioada alexandrină și în cea medievală, teoria stilurilor (stilul sublim/grav/înalt, stilul comun/mediu, stilul jos/popular/vulgar etc.), reglementate foarte strict în funcție de clase de procedee expresive și selecții lexicale, a legat abordarea sub unghiul strict al gramaticii de cea poetică, dar, în esență, a respectat preceptele impuse artei cuvântului de o estetică de tip clasic (adică mimetică): în consecință, fiecare gen literar își avea bine delimitată zona limbajului, în care se putea mișca imaginația verbală a scriitorului, iar amestecul stilurilor era nerecomandabil.

Înțeleasă astfel, stilistica a avut o lungă perioadă de timp un caracter ***normativ***, iar atracția pe care câmpul gravitațional al retoricii a exercitat-o

Scanned with OKEN Scanner

asupra ei este de netăgăduit. Firește că între vechea accepție a stilisticii ca teorie a stilurilor și diferitele varietăți ale stilisticii moderne există nenumărate puncte de contact, fire care leagă prezentul disciplinei de trecutul ei milenar. Totuși, o diferență subzistă și ea este esențială: stilistica modernă, în varietatea formelor pe care le îmbracă, este departe de a mai profesa obligativitatea respectării normelor de scriitură; ea este mai puțin o disciplină cu caracter prospectiv, așa cum erau retorica și stilistica (neo)clasică; în schimb, își pune în valoare capacitățile de a furniza descrieri ale alcătuirii verbale a operei literare, descrieri condiționate – fapt foarte important – de anumite presupoziții teoretice, asumate la lectură. Dar obiectivele stilisticii moderne nu s-au limitat la acest palier descriptiv, de altfel esențial pentru configurația teoretică a unor abordări cum ar fi poetica structuralistă și, parțial, chiar semiotica literară. Stilistica literară a încercat să depășească pragul – de netrecut pentru alte tipuri de abordări – al descriptivismului, făcând tentative în direcția interpretării operei literare, iar ***critica stilistică***, așa cum a fost ea practicată de un Leo Spitzer, Erich Auerbach sau Tudor Vianu, a răspuns chiar unei astfel de cerințe.

În varianta stilisticii lingvistice, disciplina a constituit, după configurarea lingvisticii saussuriene, răspunsul teoretic și practic la o problemă pe care întemeietorul structuralismului european o lăsase nerezolvată: anume studiul vorbirii, fenomen socotit de Saussure individual și haotic, situat deci în afara unei abordări sistemice. A fost meritul lui Charles Bally acela să atragă atenția, în lucrarea sa de referință *Le langage et la vie* (Limbajul și viața, 1926), asupra necesității de a examina faptele de vorbire, care, contrar aparențelor, pun în evidență regularități în utilizarea sistemului-limbă. Expresivitatea manifestă în actualizarea limbii de către vorbitori – individuali sau nu – este reglementată atât în raport cu aspectul scris, cât și în raport cu cel oral: din punct de vedere stilistic, opoziția scris – oral nu separă variantele stilistice ale unei limbi, ci traversează toate manifestările concrete ale acesteia[19]. Stilistica lingvistică inițiată de Bally a cunoscut în prima jumătate a secolului al XX-lea, iar mai recent, sub impulsul dat de pragmatica lingvistică – mai ales a celei franceze – o înflorire considerabilă. În spațiul românesc, reprezentantul cel mai însemnat al acestei ramuri a stilisticii a fost romanistul Iorgu Iordan, cu lucrarea sa, devenită clasică, *Stilistica limbii române*[20].

Punerea în relație a stilisticii lingvistice cu literatura a apărut ca firească, de vreme ce era o evidență că operele literare aparțineau, de fapt, vorbirii, prin materialul lingvistic implicat în construcția lor și folosit sub specia

19 Charles Bally, *Le langage et la vie*, p.114 și urm.
20 Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Institutul de lingvistică română, București, 1944.

Scanned with OKEN Scanner

individualului. Marii stilisticieni ai primei jumătăți a secolului al XX-lea, ca Leo Spitzer, Karl Vossler, Giacomo Devoto, Damaso Alonso sau Stephen Ulmann, s-au apropiat de stilistica literară dinspre lingvistică, iar Tudor Vianu, care este pe bună dreptate socotit întemeietorul școlii românești de stilistică literară, a recunoscut întotdeauna ascendentul pe care istoria limbii literare și gramatica ar trebui să îl aibă asupra cercetării stilistice[21].

Dacă urmărim ramificațiile pe care le-a cunoscut stilistica literară din anii '20 până în prezent, am putea accepta drept punct de pornire, într-o încercare de tipologie criteriul propus de Pierre Guiraud, el însuși stilistician și promotor al metodelor statistice în aprecierea faptului de stil; potrivit lui Guiraud direcțiile de cercetare în stilistică se definesc după cum este focalizat unul sau altul dintre cele trei elemente de bază ale actului de comunicare: codul/mesajul, autorul și receptorul[22]. Stilistica lingvistică a lui Ch.Bally – și odată cu ea stilistica lingvistică în ansamblul ei – este o stilistică descriptivă. Deși întemeiată pe o indistincție, cea dintre cod și multitudinea mesajelor care actualizează codul, ea constituie o bună introducere în materie; aceasta nu numai pentru că nivelul descriptiv de analiză face perceptibil potențialul de expresivitate, pe care o anumită limbă îl posedă într-un moment al evoluției sale și îl pune la dispoziție vorbitorilor ei (inclusiv scriitorilor), ci reglează și schimbarea registrelor de utilizare a limbii, în funcție de parametri ușor de cunoscut, ca subiectul emițător, receptorul, situația de comunicare etc.

Stilistica autorului (genetică) a constituit probabil, între cele două războaie mondiale, cea mai strălucită ilustrare a disciplinei. Stilisticianul cel mai cunoscut, care a conferit autoritate disciplinei a fost Leo Spitzer. La confluența dintre abordarea estetică a textului literar, lingvistică (Spitzer a fost, ca și Karl Vossler, un strălucit romanist), cu influențe venite dinspre psihanaliză, stilistica practicată de Leo Spitzer s-a impus mai curând prin subtilitatea analizelor decât prin eșafodajul teoretic care le susținea. Orice operă literară posedă ceea ce, de la Spitzer încoace, s-a numit „etimonul spiritual", adică un nucleu, în ultimă instanță, ireductibil, dar a cărui aflare nu poate fi realizată decât punând în acțiune intuiția cercetătorului. „Etimonul spiritual" își are întotdeauna un corespondent palpabil, de natură lingvistică în alcătuirea materială a operei literare și nu este nicidecum obligatoriu ca acest corespondent să fie marcat de atributul expresivității, să frapeze atenția și sensibilitatea cititorului: adesea, elemente gramaticale, aparent, nesemnificative, pot dezvălui un fapt spiritual. Cel puțin acesta este sensul pe care Spitzer îl conferă „conceptului", în analiza unei proze de Charles Louis Philppe, la care

21 Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*, în Opere, vol.4, Minerva, București, 1975, pp.60-84.

22 Pierre Guiraud, *Rhetoric and Stylistics*, în *Current Trends in Linguistics*, Volume 12. *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, II, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp.943-955.

Scanned with OKEN Scanner

exprimarea cauzalității, prin conjuncția *à cause de*, devine caracteristică pentru reproducerea mentalității populare; tot astfel, în versul lui Henri de Régnier „La ville en deuil qui dort et n'a plus de vaisseaux *parmi* son port", folosirea insolită a prepoziției „parmi" înaintea unui substantiv la singular este interpretată ca expresie a unei concepții difuze despre peisaj[23]. Ar fi o greșeală să considerăm că asemenea particularități verbale pot fi puse exclusiv pe seama intenției de expresivitate; oricum, dacă este vorba de expresivitate, aceasta vizează mai puțin relația cu cititorul, cât cu autorul însuși: un element este ales să intre în structura verbală a operei literare, oarecum fără ca, din partea autorului, să existe neapărat intenționalitate artistică. Autorul se dezvăluie ***pe sine*** prin opera pe care o scrie, iar în text este chemat să o identifice și să o explice stilisticianul-interpret: căci, spre deosebire de alte variante ale stilisticii, cea profesată de Spitzer se arată mai puțin interesată de elementele constructive ale operei susceptibile de a genera efectul stilistic (deci, expresiv) cât de acel „ceva" pe care acestea îl pot spune despre psihismul autorului, psihism profund, de vreme ce nu este întotdeauna asumat în mod conștient. Un asemenea tip de analiză, influențată de psihanaliză, presupune, ca și demersul psihanalitic propriu-zis, mai multe paliere de adâncime. Analiza structuralistă s-a menținut, de regulă, la suprafața textului, fără a căuta să treacă dincolo de aceasta. Analiza stilistică practicată de Leo Spitzer forează, este adevărat, spre straturile profunde, dar nu ale operei (cum vor proceda cercetătorii imaginarului literar, de pildă), ci ale psihismului autorului: astfel, textul literar devine, în multe dintre analizele lui Spitzer, un vehicul, care îl transportă pe stilistician spre ceva aflat în punctul de origine ale textului însuși.

O asemenea conjugare între stilistică și psihanaliză este perceptibilă și în distincția dintre ***stil*** și ***scriitură*** (écriture), pe care a făcut-o, mai târziu, criticul francez Roland Barthes. Mai întâi, ne întâmpină afirmația că limba și stilul sunt forțe oarbe, pe când scriitura reprezintă „un act de solidaritate istorică"[24]. Scriitura ar însemna totalitatea mijloacelor care trădează apartenența la o anumită estetică, la o școală literară, la o ideologie; prin scriitură, autorul se inserează într-un mediu cultural și literar specifc, ceea ce nu înseamnă că trăsăturile pe care scriitura le arată sunt neapărat trăsături generice, adică trăsături caracterizând o serie culturală sau literară mai vastă. Stilul, „dimensiune verticală și solitară a gândirii"[25], vorbește, dimpotrivă, despre natura inerentă autorului, despre alcătuirea lumii sale lăuntrice (inclusiv psihice): din această cauză, stilul este pus în relație mai curând cu

23 Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio, Stilistica e linguistica, Laterza &Figli*, Bari, 1954, p. 33 și urm.
24 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Gouthier, Paris, [1953], 1964, p.17.
25 R. Barthes, *op.cit.*, p.14.

Scanned with OKEN Scanner

conținutul operei literare decât cu forma acesteia, mai exact cu „morala formei", care este scriitura decât cu înțelesurile ei. Dar iată chiar definiția lui R. Barthes: „Indiferent și transparent față de societate, demers închis al persoanei, el [stilul] nu este nicidecum produsul unei alegeri, a unei reflecții asupra Literaturii. El este partea privată a ritualului, el se ridică din profunzimile mitice ale scriitorului și se întinde dincolo de responsabilitatea acestuia"[26].

O a treia perspectivă din care studiul stilistic poate fi condus este cea a cititorului: cu alte cuvinte, stilul este privit din perspectiva celui care percepe/recunoaște/interpretează/valorizează faptul de stil, fie raportându-l la opera literară pe care o citește, fie raportându-l la propriile sale competențe literare. Această variantă a stilisticii se deosebește de celelalte prin caracterul ei ***funcțional***: textul literar devine, în acest caz, o articulare în lanț a unor procedee stilistice (*stylistic devices*) și a unor contexte stilistice (*stylistic contexts*), în principiu inseparabile unele de celelalte. Contextul stilistic este, de fapt, un tipar – în mod automat relevant, imediat accesibil cititorului, pentru că este codificat și contrastează cu procedeele stilistice; inserția unui „procedeu" într-un context mizează pe impredictibilitatea, pe surpriza, pe care o aduceun procedeu, ce „sparge" monotonia contextului[27]. Michael Riffaterre, teoreticianul de orientare structuralistă, care a inițiat studiul stilistic din perspectiva cititorului, ia însă în calcul și reversul: o acumulare de procedee stilistice, caracterizate prin aceeași trăsătură contrastivă, provoacă fenomenul de saturare, ceea ce configurează un nou context[28]. Operația de ***selecție*** a faptului stilistic, fundamentală pentru stilistica genetică, pentru că un anumit element gramatical sau lexical era ales din rațiuni de adecvare și de expresivitate, se convertește mai întâi într-o operație de ***discriminare***, apoi într-una de ***reconstrucție*** a valorii stilistice, în care nu este întotdeauna foarte limpede ce anume constituie context și ce anume procedeu. De aici, și posibilele erori care pot fi comise în decuparea și evaluarea faptelor de stil: un tip îl formează ***erorile de adiție*** – cititorul ***adaugă*** textului pe care îl citește elemente de expresivitate, care nu au stat în intenția autorului, pentru că el, cititorul, nu mai are percepția exactă a stadiului de dezvoltare a limbii în care este scris textul; un alt tip este cel al ***erorilor de omisiune***, posibile atunci când cititorul ignoră normele care modelează textul pe care îl citește[29].

Pentru stilisticianul de educație structuralistă, care privilegia o *abordare imanentistă* a textului (acesta era socotit un obiect lingvistic închis, care „se

---

26 R. Barthes, *op.cit.*, p. 16.
27 Michael Riffaterre, *Stylistic Context*, „Word", 16, nr.2, august 1960, pp. 207-208.
28 M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, pp.13 și urm.
29 Stephen Ullmann, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford, 1964, pp.pp.156-169.

Scanned with OKEN Scanner

ține" exclusiv prin relațiile dintre elementele alcătuitoare), singurele norme care contau erau cele pe care le crea textul însuși. Funcționalitatea faptului de stil era luată în calcul în măsura în care acesta își găsea justificarea în configurația operei, iar valoarea sa (eventual estetică) era eludată; semnificativ rămâne de altfel și faptul că pe Riffaterre nu îl interesa să deosebească un stil bun și un stil prost, ci, pur și simplu, să ofere – plecând de la categoria cititorului – o descriere a diferitelor varietăți de stil.

Depășirea modului imanentist de analiză a însemnat, între altele, și reconsiderarea fundamentelor teoretice ale stilisticii, la un moment dat absorbită de poetică și de retorică. În perioada dominată de structuralism stilistica a fost înglobată mai ușor acesteia din urmă, operație favorizată, între altele, de reducția retoricii la o teorie/ tehnică de analiză a figurilor de stil, potențial deținătoare, într-un text, de expresivitate maximă. Disciplină de graniță, rezultată din întâlnirea metodelor de analiză lingvistică a textului, a esteticii și a istoriei literaturii, stilistica cunoaște astăzi un reviriment, datorat parțial dezvoltării pragmaticii, care a impus interesului științific categoriile de autor și cititor, devalorizate de orientările (post)structuraliste, și ideea multiplicării „normelor" în funcție de care sunt apreciate faptele de stil.

Neajunsurile, confuziile și suprapunerile parțiale ale domeniului de referință al stilisticii, al semioticii literare sau al poeticii nu ar trebui totuși să ne descurajeze în tentativa de a afla în ce constă specificul operei literare ca fapt de limbaj. Dificultățile apar atunci când acceptăm necondiționat identificarea operei literare cu textul care o întemeiază: opera literară este alcătuită din textul cu succesivele lui palierele (sau niveluri configurative) și haloul care o însoțește, adică mesajul ideatic (artistic, estetic, eventual politic sau religios etc.), din relațiile pe care ea le întreține cu diferite clase de cititori, cu alte texte literare contemporane, anterioare sau posterioare ei, ansamblul circuitelor informaționale, culturale în care este inclusă opera-obiect cultural. Dacă am ignora deliberat „aura" ce învăluie textul de literatură, ar însemna să practicăm o atitudine reducționistă, dar, în egală măsură, dacă am socoti că centrul de greutate în analiză s-ar găsi în afara textului, ar însemna să distorsionăm inevitabil relația pe care am avea-o cu acesta. Figurând opera literară printr-o imagine schematică, textul constituie locul geometric, traversat de nenumărate linii de forță, care ar închipui relațiile textului cu alte texte, cu cititorii, cu contextul cultural mai larg etc. De aceea, în orice demers interpretativ, indiferent de „metoda de lectură" pe care am adopta-o, indiferent de curentul teoretic căruia, la un moment dat, i-am acorda credit, textul operei literare trebuie să rămână punctul de plecare și de sosire: aceasta înseamnă că, oricâte reverii, fantasme sau speculații ne-ar prilejui lectura unui text

Scanned with OKEN Scanner

literar, nu le-am putea include pe acestea într-o încercare de interpretare coerentă, decât dacă le-am găsi puncte de sprijin în structura polivalentă a textului însuși.

Mai există însă și o altă consecință, cu un caracter practic imediat: spre deosebire de alte tipuri de mesaje verbale, opera literară rezistă la încercările de a separa conținutul de formă, elementele materiale de cele configurative. Cel mai convenabil mod de a evita atât analizele mecanice, cât și confuzia planurilor este de a ne întreba în permanență ce funcție deține un anumit element formal în economia operei literare. Întrebările de acest fel nu vizează doar raporturile dintre conținut și formă, ci, în egală măsură, relațiile pe care un text le întreține cu ambianța literară și culturală în care el există. De aceea, de abia după faza preliminară de observare a unui element formal din structura operei literare, după decuparea lui corectă, urmează momentul în care textul poate fi făcut „să vorbească" despre sine: pentru aceasta, nu trebuie decât să găsim întrebările potrivite, care să vizeze funcționalitatea elementelor de figurare (metafore, sinecdoce, metonimii sau oximorone), a tipurilor de construcție (alegorii, diferite forme de paralelism, descrieri, structuri cu caracter formular, structurile narative), a registrelor de vorbire sau a formelor prozodice (metru, rimă, figuri de sunet) etc. și semnificația lor pentru istoria formelor literare.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL VI-LEA

## CURENTUL LITERAR

*„Lupta vechiului, a existentului și persistentului, cu principiul evoluției și transformării este mereu aceeași. Din orice orânduire naște până la urmă pedanteria, rutina; pentru a scăpa de ele, ordinea e distrusă și trebuie să treacă o vreme până să se simtă nevoia restabilirii ei. Clasicismul și romantismul, constrângerea prin corporații și libertatea profesională, menținerea și destrămarea proprietății funciare – mereu același conflict care, până la urmă, generează unul nou."*

Johann Wolfgang Goethe

Voi începe cu o afirmație ce poate părea descurajantă: nu avem până în prezent o definiție satisfăcătoare nici a curentului literar, înțeles în sens generic, nici a diferitelor curente literare, delimitate ca realități istorice și culturale distincte. Cel puțin două cazuri de inconfort metodologic vin în sprijinul acestei afirmații. Primul ne este oferit de esteticienii care, ca Gustav René Hocke, admit existența manierismului: acest curent artistic și literar a fost definit pe seama barocului, cu care împărtășește o seamă de trăsături și aproximativ același spațiu-timp. Simpla enumerare a capitolelor cărții Hocke pe care a consacrat-o acestui curent – *Manierismul în literatură* – oferă o idee despre modul în care el a înțeles să-i delimiteze teritoriul: iregularul, combinatoria verbală, magia cuvintelor, metaforismul, prețiozitatea, muzicismul etc. Nu numai că aceste trăsături definesc în alte lucrări barocul literar, dar scriitorii pe care Hocke îi consideră exemplari pentru tipul manierist sunt, în bună parte, aceiași pe care istoria literaturii i-a înregistrat ca scriitori baroci: Shakespeare, Góngora, Marino, Tasso, Tesauro etc. Este adevărat că lor li se adaugă un părinte al simboliștilor ca Mallarmé sau un modernist ca Apollinaire: aproape tot ceea ce istoria esteticii literare a înregistrat, din perioada alexandrină încoace, drept experiență artistică excentrică în raport cu o doctrină literară dominantă, intră în acest portret robot al artistului manierist; de aceea, tentativa lui Hocke este, în același timp, o încercare de

Scanned with OKEN Scanner

circumscriere istorică a curentului, dar și una, mult mai ambițioasă și mai riscantă, de unificare a epocilor literare calitativ distincte, în măsura în care acestea sunt traversate de un manierism de esență[1].

Al doilea caz îl oferă demersul lui Virgil Nemoianu, demers speculativ și totodată descriptiv, de circumscriere a romantismului european. După ce construiește un model cu două paliere – romantismul înalt, întâlnit doar în literatura germană de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și romantismul „îmblânzit" sau Biedermeier, ilustrat de majoritatea literaturilor europene din secolul al XIX-lea, model în care elementele de tipologie se amestecă inevitabil cu cele de încadrare istorico-literară –,V. Nemoianu propune ilustrarea variantelor de model prin câteva literaturi europene considerate a fi reprezentative[2]. Lăsând la o parte circularitatea evidentă a demersului – configurarea modelului pleacă de la caracterizarea unor literaturi și se întoarce, odată înarmat cu acel model, la aceleași literaturi, pentru a le dovedi apartenența la o variantă sau alta a romantismului –, aș atrage atenția asupra unor absențe din analiză: în fapt, absența unor scriitori este într-un fel mai semnificativă decât prezența altora, aleși tocmai pentru că se potriveau tiparului și completau desenul de dinainte trasat, ca într-un joc de „puzzle". Una dintre absențe este Ch. Baudelaire, abia amintit, care nu își găsește locul nici în descrierea romantismului înalt (nu s-ar fi putut din cauza decalajului temporal), nici în descrierea variantei franceze a romantismului Biedermeier, pentru că, de fapt, poetul este un romantic atipic. Tot un romantic atipic, ținând seama de apartenența sa la literatura franceză, este și Gérard de Nerval despre care se știe că a fost puternic influențat de germani și, în consecință, a deținut o poziție specială în mișcarea romantică din propria lui țară. Aceste opțiuni și multe altele care țin de descrierea literaturilor romantice naționale fac să explodeze modelul lui V.Nemoianu. Este limpede, ar fi greu să decidem dacă, de pildă, Eminescu ilustrează precumpănitor romantismul înalt sau pe cel „îmblânzit":cele două faze alternează în creația sa, condensând, într-o ordine răsturnată, evoluția romantismului european. De altfel, un articol mai recent al lui V. Nemoianu debuta cu imaginea seducătoare, dar întrucâtva descurajantă a romantismului ca „absență", din pricina pulverizării lui într-o puzderie de manifestări literare mai mult sau mai puțin sincrone, mai mult sau mai puțin asemănătoare, totuși nu îndeajuns pentru a justifica o etichetă comună: „Nu e exagerat deloc să afirmăm că orice investigație literară și istorică arată că în centrul romantismului se află o

1 v. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, traducere de Herta Spuhn, Univers, București, 1977.

2 Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

absență, un mare vid ontologic. Semnificația absenței este majoră dacă luăm în considerație și factorii cantitativi: răspunsul receptorului, preferințele publicului larg, scriitura ascunsă sau secretă a multor romantici, ostilitatea larg răspândită împotriva acestora"[3]. Am putea aplica romantismului și o definiție reductoare, care ar face ecou celei pe care o dădea simbolismului Paul Valéry: „Ceea ce a fost botezat simbolism se rezumă foarte simplu la intenția comună mai multor familii de poeți de a-i lua muzicii bunul său"[4]. În mod analog, am putea spune că ceea ce a fost botezat romantism se reduce la intenția comună mai multor familii de poeți de a propune propria subiectivitate drept măsură a tuturor lucrurilor (literare). Dar cu astfel de definiții foarte multe particularități rămân pe dinafară.

Tot ce putem face, așadar, este să încercăm a restrânge pe cât posibil zona de indeterminare, îndeajuns de întinsă, care înconjoară conceptul de «curent literar». Cel mai adesea, acesta a fost privit dintr-o dublă perspectivă: a) „pe orizontală", ca ansamblu de opere cu trăsături comune, coexistând într-un timp-spațiu cultural determinat: este perspectiva pe care au preferat-o mai ales istoricii literari: b) „pe verticală", atunci când sunt lăsate la o parte referirile la aspectele de filiație între opere, deci la aspectele genetice, și sunt luate în calcul numai trăsăturile structurale comune care le caracterizează: este perspectiva privilegiată de esteticieni și de teoreticienii artei.

Discuția despre cele două posibilități de abordare, ce comportă aspecte contradictorii de o complexitate care depășește acest model binar, ar trebui să fie precedată de câteva clarificări terminologice. Nu o dată, pentru sintagma «curent literar» au fost propuse, cu îndreptățire variabilă, diferite echivalențe: ele au izvorât în primul rând din insatisfacția resimțită de cercetători în fața diferitelor posibilități, care nu oferă, din păcate, definiții „fără rest". Asemenea termeni echivalenți sunt: ***școală literară, mișcare literară, grupare literară, perioadă (epocă) literară.*** Încercarea de clarificare ce urmează merge în sensul aproximării a ceea ce ***nu este*** curentul literar, eliminând astfel sinonimiile generatoare de confuzii.

Curentul literar nu poate fi identificat cu școala literară, pentru că aceasta presupune existența unei grupări de scriitori legați între ei prin afinități, prin particularități stilistice și de viziune artistică, conștientizate sau nu, având, de cele mai multe ori, un lider (șeful de școală) pe care ceilalți îl urmează sau eventual îl contestă, dar, în orice caz, căruia îi recunosc autoritatea. În acest sens, „școala naturalistă" este o identificare acceptabilă, în măsura în care

---

3 Virgil Nemoianu, *Organizând absența: romantismul ca un curent al perioadei*, „Revista de istorie și teorie literară", Anul XLI, nr.1-2, ian.-iun.1993, p.87-88.

4 Paul Valéry, *Avant-Propos de Connaissance de la Déesse*, în *Variété*, I, Gallimard, Paris, 1924, p.105.

Scanned with OKEN Scanner

realitatea literară pe care o acoperă este cea inițiată de romancierul și teoreticianul Emile Zola, în Franța celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Vorbim însă de „curent naturalist" dacă sunt luate în discuție și alte spații literare – Rusia, Italia, Germania. Chiar depășind intervalul cronologic al unei singure generații, o școală literară nu depășește granițele unei țări: ea are, prin urmare, un caracter local.

O variantă mai curând a conceptului de «școală literară» decât a celui de «curent literar» este cea de grupare literară: aceasta presupune o configurație mai puțin strictă a structurilor socio-literare. O grupare literară se constituie nu numai din motive de ordin literar, ci și de *Weltanschauung* («viziune asupra lumii»), împărtășită de o întreagă generație. „Poeții blestemați" (P.Verlaine, A. Samain, J. Laforgue etc.) a căror creație literară, particularizată prin elemente stilistice și tematice, ilustrează faza de început a simbolismului francez, aveau un „aer comun", dar și un stil de viață asemănător: ei obișnuiau să publice la aceleași reviste, să frecventeze aceleași cafenele, să cultive aceleași personaje din lumea literară. Un alt exemplu pune în lumină nonidentitatea conceptelor de «curent literar» și «grupare literară»: mai multe școli literare pot activa între granițele aceluiași curent, având legături între ele, dar păstrându-și o relativă independență de acțiune. Dadaismul a cunoscut o expansiune pe care, dintre fenomenele artistice de avangardă, doar suprarealismul a egalat-o. Este greu să stabilești un singur centru de influență dadaistă: a existat Dada la New York, cu principalii lui reprezentanți Marcel Duchamp, Francis Picabia sau Man Ray, dar și în Europa, unde, în afară de mișcarea de la Zürich, ai cărei animatori au fost Hugo Ball și Tristan Tzara, s-au constituit centre dadaiste, mai ales în Germania - la Hanovra (Kurt Schwitters), la Berlin (Huelsenbeck), la Colonia (Hans Arp). Ca să nu mai vorbim despre succesul înregistrat de dadaism în Franța sau Țările de Jos. Configurația unor asemenea grupări literare și artistice nu era stabilă: artiștii treceau dintr-un grup în altul, în funcție de afinități sau interese de moment, dar și din dorința de a face prozelitism: așa se explică faptul că M. Duchamp sau F. Picabia și, ulterior, chiar Man Ray sau T. Tzara, au venit la Paris, socotit în acele timpuri centrul vieții artistice mondiale[5].

În seria sinonimică amintită, un termen care pare a fi mai apropiat de cel de «curent literar» este «mișcarea literară». Diferențe există totuși: o mișcare literară înseamnă un fenomen de mai mică amploare, având adesea un caracter local și nesistematic sub aspectul ideilor estetice profesate. Încă și mai aproape de ceea ce ar putea constitui definiția «curentului literar» se

5 *Les Avantgardes littéraires au XX-ème siècle*, I, *ed.cit.*, pp.337-353; v. și Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, Minerva, București, 1976, pp. 362 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

găsește conceptul de «perioadă/epocă literară». La prima vedere, «curentul literar» și «perioada literară» par a fi sintagme ce se pot substitui una alteia fără prea mari dificultăți. Aici diferența este dată de criteriile de caracterizare folosite: în cazul «perioadei literare» acestea sunt, de obicei, mai largi decât cele utilizate în caracterizarea literaturii, încadrată într-o serie de fenomene sociale, politice, culturale, concordante în spațiu și timp. Rezerva care se poate face față de identificarea curentului literar cu perioada literară ar fi că aceasta din urmă presupune criterii de delimitare care depășesc sfera literaturii și, mai ales, presupune existența literaturii ca factor de caracterizare de egală importanță cu alți factori sociali și general-culturali. Literatura victoriană din Anglia celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea a existat în măsura în care a existat o „epocă victoriană", ale cărei însemne sunt vizibile de la arhitectură sau modă vestimentară pînă la gândirea politică sau psihologia colectivă. Un raționament asemănător putem face și pentru perioada pașoptistă din istoria Principatelor Române. Limitarea conceptului de «perioadă literară» la un singur spațiu național nu este obligatorie: în lucrările de istorie literară se întâlnește curent formularea «perioada literară a Renașterii», etichetă care acoperă literatura occidentală din secolele al XV-lea și al XVI-lea, chiar dacă Renașterea ca fenomen cultural și istoric nu a cunoscut o perfectă sincronizare în principalele țări europene (în Italia, ea debutează cu cel puțin un secol mai devreme decât în celelalte țări din vestul Europei).

Dificultățile întâmpinate în definirea curentului literar sunt în primul rând de ordin descriptiv: este dificilă operația de enumerare a tuturor notelelor care intră în conceptul generic de «curent literar», dar câteodată este tot atât de dificilă și operația de caracterizare a unui curent literar anume (barocul, romantismul sau expresionismul), pentru că notele caracteristice se modifică sensibil de la un spațiu cultural la altul. Concluzia este, așa cum anunțam de la început, descurajantă: nu putem defini curentele literare decât într-un mod aproximativ, ținând seama de coordonatele istorice și geografice. Cu cât lărgim aria geografică de cuprindere sau intervalul temporal de manifestare a unui curent literar, cu atât notele devin mai vagi, mai generale, iar gradul lor de relevanță mai scăzut. Deși riscurile de eroare sau de incompletitudine sunt mari, admitem totuși cu greu că „romantismul" ar reprezenta o „ficțiune teoretică"[6], inventată de istoricii literari din rațiuni de comoditate, ficțiune care ascunde de fapt un șir nesfârșit de date fără legătură între ele și, adesea, cu semnificație divergentă. Clasicismul, barocul, suprarealismul sau expresionismul sunt mai mult decât niște etichetări și, dacă este adevărat că

6 Virgil Nemoianu, v. *supra*, nota 3.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea etichitări traduc voința specialiștilor de a organiza uriașa diversitate a materialului literar, este tot atât de adevărat că ele își găsesc justificarea în chiar realitatea estetică la care se referă. Nu numai că de foarte multe ori scriitorii înșiși au avut conștiința apartenenței la un anumit curent literar, dar și posteritatea, cea imediată în primul rând, a ținut să se delimiteze de trecut folosindu-se de asemenea etichetări.

Gândirea teoretică despre curentele literare se leagă de evidența succesiunii, a diversității fenomenului literar în timp și spațiu, de constatarea diferențelor calitative în manifestarea acestuia. Asemenea idei apar prima dată într-o formă închegată în romantismul german timpuriu, dar originea lor este ceva mai veche (în gândirea profetică a lui Herder). Evidența diferențelor calitative între epocile care se succed în dezvoltarea literaturii nu se referă neapărat la opoziția dintre ceea ce este nou și ceea ce este vechi. Matei Călinescu observa că aceeași opoziție funcționase și în disputa dintre antici și moderni, care a străbătut secolul al XVII-lea: diferențierile de ordin estetic nu s-au subordonat însă diferențierilor de ordin cronologic, iar idealul estetic clasic a rămas, în linii mari, neschimbat[7]. De fapt, disputa dintre antici și moderni s-a consumat în jurul ideii de remaniere din interior a clasicismului, sub impulsul necesității de a menține legătura vitală între literatură și realitatea extraliterară. De abia în romantism, ideile de diversitate, de alteritate devin dominante: prin ele se legitimează pluralismul estetic care acceptă existența unor idealuri artistice manifestate în succesiune, fără devalorizarea celor mai vechi în favoarea celor mai noi. ***În noua viziune, idealul estetic clasic nu era inferior celui romantic , ci pur și simplu altceva: cele două perioade literare - cea veche, de aproape două milenii, și cea nouă, care abia se năștea - nu mai aveau cum să fie judecate cu o măsură comună; ele erau calitativ diferite.***

Ideea se impune prin scrierile despre literatură și artă ale lui August Wilhelm Schlegel (1801) și, pe bună dreptate, a fost socotită drept una dintre marile descoperiri ale esteticii moderne: nu canonul clasic era negat, ci caracterul lui absolut. Această idee, care a revoluționat gândirea despre literatură, pornește tot de la antagonismul dintre antici și moderni; numai că, spre deosebire de teoreticienii și dramaturgii clasicismului francez, care au consumat energie și talent polemic în încercările lor de a impune înțelesuri

---

7 Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity (Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism)*, Duke University Press, Durham,1987, pp.30 și urm. „Modernii" de la sfârșitul secolului al XVII-lea și de la începutul celui următor nu și-au pus nici o clipă problema că argumentele estetice cu care înfruntau Antichitatea clasică greco-latină erau împrumutate chiar de la cei care impuseseră cultul Antichității („cei vechi"). Această împrejurare îl determină pe Matei Călinescu să observe că „modernii" epocii clasice nu au făcut altceva decât să întreprindă o critică la adresa imperfecțiunilor anticilor (p.31).

Scanned with OKEN Scanner

moderne pentru termenul «antic», esteticianul german afirmă acum cu claritate: „Pentru istoria artei este esențial să se recunoască antagonismul dintre gustul modern și cel antic. Adeseori (mai ales la francezii din epoca lui Ludovic al XVI-lea) s-a discutat despre prioritatea anticilor sau a modernilor, numai că lumea i-a crezut ***deosebiți ca valoare și nu ca manieră*** (subl. G.D.)." Dreptul literaturii, al artei în general, la alteritate, este impus de Schlegel cu o impresionantă autoritate: „Caracterul poeziei antice a fost definit cu epitetul de clasic, acela al poeziei moderne cu cel de romantic, definire foarte corespunzătoare[...]. Este o mare descoperire pentru istoria artei faptul că ceea ce a fost considerat mai până acum ca alcătuind întreaga sferă a artei (în măsura în care li se recunoștea anticilor o autoritate nelimitată) nu este decât una din jumătăți: prin aceasta antichitatea clasică poate fi mai bine înțeleasă, decât doar numai din ea însăși. [...] Cei care ar vrea să reducă totul la uniformitate neînsufletită, în temeiul unei filozofii analitice, șovăie de-ndată ce aud că lucrurile opuse se găsesc pe aceeași treaptă de demnitate și că trebuie să aibă aceleași drepturi; și li se pare că astfel se pierd într-o confuzie haotică. Noi, însă, care știm că întreaga noastră existență se bazează pe alternanța contradicțiilor ce se substituie și se înnoiesc necontenit, am fi uimiți dacă lucrurile s-ar petrece altfel.[...] Astfel, poezia antică ne-o putem imagina ca unul din polii unei linii magnetice, cea romantică drept celălalt pol, iar istoricul și teoreticianul, pentru a putea contempla corect ambii poli, ar trebui să caute să se mențină, pe cât posibil, în punctul neutru"[8]. În fond, marea idee a lui Schlegel se reducea la afirmarea ***relativității*** oricărui produs cultural, înscris inevitabil pe axa temporalității: în consecință, clasicismul avea și el, ca orice ansamblu de produse culturale, un caracter istoric.

Pluralismul estetic a inspirat și primele încercări de caracterizare și, implicit, de delimitare a curentelor literare. În romantism, o particularitate a încercărilor în această direcție a fost sincretismul perspectivelor: aspectele istorice s-au combinat cu cele tipologice, accentul fiind pus totuși pe acestea din urmă. Acum intră în circulație câteva dicotomii care, cu toată generalitatea lor schematică, ilustrează destul de bine noua conștiință a diferențelor. Într-un text celebru *über naive und sentimentalische Dichtung* (Despre poezia naivă și sentimentală, 1795-1796), Fr. Schiller imaginează două tipuri poetice: tipul ***poetic naiv***, a cărui întruchipare ideală o vede în arta grecilor, este ***obiectiv*** (pentru că „natura nu e pentru noi decât existența în toată libertatea ei, existența lucrurilor prin ele însele, adică însăși firea cu propriile și nestrămutatele ei legi"), ***realist***, ***impersonal*** și ***plastic***, în vreme ce tipul

8 August Wilhelm Schlegel, *Prelegeri despre artă și literatură frumoasă [Arta antică și modernă]. Prelegerea a II-a* (fragment), în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, traducere, prefață și note de Mihai Izbășescu, Univers, București, 1983, pp.182; 183.

Scanned with OKEN Scanner

***poetic sentimental***, identificat cu poezia epocii, este ***reflexiv, orientat spre idealizare, artificial și muzical***[9]. Reluată de Doamna de Staël într-un amplu eseu ce s-a bucurat de o neașteptată celebritate – ***De l'Allemagne*** (Despre Germania, 1810) –, scriere prin care ideile romanticilor germani au fost popularizate în spațiul francez și de acolo în restul Europei, schema dicotomică s-a concretizat în opoziția dintre tipul ***sudic*** și cel ***nordic***. Între cele două ipostaze ale poeziei nu există, ca și pentru W.A.Schlegel, un decalaj întemeiat pe valoare, ci doar unul tipologic și temporal: „Dacă nu admitem că păgânismul și creștinismul, ținuturile de nord și cele de miazăzi, Antichitatea și Evul Mediu, cavalerismul și instituțiile grecilor și ale romanilor și-au împărțit stăpânirea asupra literaturii, nu vom izbuti niciodată să judecăm dintr-un punct de vedere filozofic gustul antic și gustul modern." Echivalând poezia clasică cu cea antică, iar poezia romantică cu cea legată de tradițiile creștine, Doamna de Staël atrăgea atenția asupra primejdiei de a întoarce literatura modernă la imitația anticilor, urmând regulile pe care ei le impuseseră artei cuvântului: nu numai că poeții ar cădea în imitație rece, în abstracțiune, dar o asemenea literatură nici nu ar mai corespunde spiritului epocii moderne, ea ar fi lipsită – așa cum se întâmplase în bună măsură cu poezia franceză, înclinată spre clasicism – de ***popularitate***: subliniez această idee, pentru că ea reprezintă o noutate în încercările de a evalua șansele de supraviețuire a literaturii[10]. Așadar, Doamna de Staël a asimilat tipul sudic tipului naiv propus de Schiller, iar tipul nordic tipului sentimental. O corespondență s-ar putea face și cu tipurile imaginate mai înainte de Schlegel însuși, care a îmbinat constant interesul pentru tipologie cu cel pentru periodizare: în consecință, el distingea o epocă clasică (corespunzând tipului sudic la doamna de Staël și tipului naiv la Fr.Schiller)

---

9 Friedrich Schiller, *Despre poezia naivă și sentimentală*, în *Scrieri estetice*, *ed.cit.*, mai ales pp.353-382. Schiller nu are în vedere atât delimitarea pe axa timpului a celor două genuri de poezie, cât o încercare de tipologie care să țină seama de maniera în care artiștii, mai vechi sau mai noi, se raportează la realitate; cel puțin asta lasă să se înțeleagă într-o notă explicativă: „Poate că nu este fără rost să amintim aici că, dacă punem față în față poeții moderni cu poeții antici, nu trebuie să înțelegem atât diferența de timp, cât diferența de manieră. Avem poezii naive de toate clasele și în epoci moderne, chiar în zilele noastre, deși naivitatea nu este absolut pură; după cum între poeții antici latini, ba chiar greci, există și poeți sentimentali. Întâlnim adesea ambele genuri îmbinate în același poet și chiar în aceeași operă, ca de pildă în *Suferințele lui Werther;* atari creații vor avea întotdeauna mare efect."(p.377).

10 Doamna de Stäel, în *Despre Germania*, mai exact cap. XI. *Despre poezia clasică și despre poezia romantică,* în *Scrieri alese*, traducere și studiu introductiv de Irina Mavrodin, Editura pentru literatură universală, București, 1967, pp. 424-428.
Dar distincțiile care au făcut carieră fuseseră deja precizate, într-o formulare succintă, deși simplificatoare, în *Despre literatură considerată în raporturile sale cu instituțiile sociale*, cap.XI. *Despre literatura din nord, op. cit.*, pp.337-344; distincțiile sunt reluate în capitolul următor, *Despre principalul cusur pe care îl găsesc francezii literaturii din nord* (pp.345-348).

Scanned with OKEN Scanner

și una romantică (corespunzând tipului nordic la doamna de Staël și tipului sentimental la Fr.Schiller), legate printr-o epocă imitativă (pseudoclasicistă).

Și alte schimbări în fizionomia vieții literare din secolul al XIX-lea au favorizat apariția preocupărilor teoretice, legate de ceea ce ulterior s-a numit «curentul literar». Numărul scriitorilor, al publiciștilor în general, crește în progresie geometrică și, o dată cu aceasta, se dezvoltă și conștiința apartenenței lor la o categorie profesională distinctă de cea a altor artiști. Pentru prima oară, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, formele de organizare a vieții literare – cenaclurile sau alte încercări de grupare a scriitorilor – trec definitiv dincolo de pragul saloanelor princiare sau chiar burgheze, unde se practica mecenatul. Acum, revistele sunt cele care coagulează în jurul lor asemenea grupări de scriitori și tot ele reprezintă eficiente rampe de lansare a programelor și a manifestelor literare, tot mai numeroase, o dată cu trecerea timpului.

Pe fondul pozitivismului dominant în a doua jumătate a veacului trecut, când analogia dintre ansamblul fenomenelor literare și organismul biologic urma să sugereze și noi soluții metodologice în studiul literaturii, istoricul literar Georg Brandes lansează noul concept în scrierea de sinteză *Hauptstrõmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* (Principalele curente literare din secolul al XIX-lea, 1872-l910). Brandes a părut însă mai puțin interesat de trăsăturile literare recurente cât de tendința ideologică dominantă, care configura o anumită „situație spirituală", liant între fenomene sociale și culturale distincte. Literatura nu a constituit de altfel pentru Brandes un domeniu de referință predilect; în schimb, el a folosit frecvent corespondența, memoriile, jurnalele autorilor și presa timpului pentru a trasa conturul acestor zone spațial-temporale distincte pe harta literară a Europei[11].

În cei peste o sută de ani care au trecut, conceptul de «curent literar» și-a continuat cariera, marcată de la început de ambiguități. Acestea s-au acumulat până într-atât, încât s-a ajuns la situația de a nu se mai cunoaște exact intensiunea conceptului. Nici în privința curentelor literare consacrate de practica cercetării literaturii situația nu este încurajatoare. E mai mult decât simptomatic faptul că teoreticienii au ocolit și încă ocolesc această problemă spinoasă: W. Kayser, R. Wellek și A. Warren sau, mult mai recent, Terry Eagleton, teoreticieni foarte diferiți ca opțiuni estetice unul de celălalt, au preferat să eludeze discuția despre curentele literare, iar atunci când folosesc totuși etichetări ca «romantism» sau «baroc» o fac

11 Georg Brandes, *Principalele curente din secolul al XIX-lea*, Univers, București, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

cu presupunerea că acestea se referă la noțiuni primare, ce nu mai au nevoie de o definiție[12].

Scepticismul care domnește la ora actuală în privința definirii curentelor literare este consecința dificultății cu care cercetătorii domină faptele, care se acumulează contradictoriu, fără nici un proiect ordonator prealabil, dar și a nostalgiei lor de a construi concepte cu semnificație omogenă. Un demers utopic nu ar contribui totuși în nici un fel la înaintarea gândirii teoretice despre curentul literar și despre literatură în general, pentru că s-ar nega una din laturile ei constitutive, anume heteronomia, „impuritatea" esențială pe care arta cuvântului își întemeiază existența. „Curentul literar" se cere privit mai curând ca un concept-limită, care își pune în valoare caracterul operațional mai ales în analiza cazurilor concrete. Oricât de imperfecte ar fi etichetările, nu ne putem dispensa de ele, în măsura în care se raportează, fie și într-un mod foarte lax, la realități estetice, stilistice, cu configurație proprie și calitativ distincte unele de altele. De aceea, conștientizarea neajunsurilor care minează definirea curentelor literare, potrivit celor două posibilități amintite la începutul discuției, devine cu atât mai necesară.

Definirea „pe orizontală" a curentelor literare, ținând seama deci de repere geografice și temporale, a fost preferată, așa cum aminteam, mai ales de istoricii literari, deoarece cadrul oferit de un curent literar înlesnea sistematizarea datelor de fundal pe care era pusă mai bine în relief ierahizarea scriitorilor dintr-o epocă. Dificultățile apar însă imediat ce am căuta să delimităm curentele literare în spațiu și timp. A fixa, fie și aproximativ, debutul unui curent literar se arată a fi adesea o operație aproape imposibil de înfăptuit. Dadaismul debutează în februarie 1916, la cabaretul „Voltaire" din Zurich, și „moare" în vara lui 1922, prin decizia unuia din întemeietorii lui, Tristan Tzara. Dar chiar și asemenea repere temporale precise – caz foarte rar, de altfel – au o valoare relativă: data dispariției „oficiale" a dadaismului nu coincide cu dispariția manifestărilor Dada, care se prelungesc (prin spectacole de tip „happening") până spre 1924. Nici momentul „nașterii" dadaismului nu este atât de sigur, precum se crede de obicei: fenomenul artistic „Dada" exista cu siguranță în spațiul germanic, înainte de venirea lui T. Tzara în Elveția și înainte ca acesta să îi dea un nume. Este, în general, acceptat faptul că actul de naștere al suprarelismului

12 În aceste importante lucrări de teoria literaturii, devenite de acum clasice, cum este tratatul lui R. Wellek și A. Warren sau *Opera literară*, scrisă aproximativ în aceeași perioadă – jumătatea secolului – de Wolfgang Kayser, nu există capitole special consacrate discuției despre curentul literar. Cu atât mai puțin, în „introducerea" mult citată a lui Terry Eagleton (1983), de vreme ce, în bună măsură, teoria literaturii este identificată aici cu o examinare a principalelor direcții ale criticii literare moderne, și nu a conceptelor de care, în ultimă instanță, se folosește critica literară.

Scanned with OKEN Scanner

îl constituie *Le Premier Manifeste du Surréalisme* (Primul Manifest al Suprarealismului), publicat de A. Breton în 1924, dar suprarealismul exista deja *in nuce* din 1920, când Breton publică împreună cu Ph. Soupault Les Champs magnétiques (Câmpurile magnetice), prima manifestare literară a scriiturii automate[13]. Tot astfel, se acceptă de regulă, fără prea multe rezerve, faptul că romantismul francez debutează cu prefața lui Victor Hugo la drama *Cromwell* (1827), dar romantismul exista deja – și nu numai ca stare de spirit – înainte de această dată celebră. La 18 aprilie 1886, Jean Moréas publică în revista „*Le Figaro*" cel mai important manifest al simbolismului francez[14], dar poate fi identificat acest an cu începutul curentului? Desigur că nu: multe din marile opere poetice ale simbolismului, scrise de Verlaine sau Rimbaud, erau deja socotite modele și, în consecință, provocaseră emulații, iar generația „poeților blestemați" dăduse până în acel an aproape toate operele literare semnificative[15].

Configurarea în spațiu a unui curent literar oferă, adesea, pe cât de multe contradicții, pe atât de puține certitudini. Romantismul constituie din nou un caz de referință. În Germania, începuturile romantismului se situează spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, deci cu un avans de peste 20 de ani față de restul continentului. Literatura engleză cunoaște și ea o perioadă romantică ușor în avans față de Franța, Italia și mai ales Europa Centrală, iar acestea, la rândul lor, se vor afla în avans față de estul Europei. Romantismul a fost, așadar, un curent literar care s-a propagat în valuri și a cunoscut mai multe viteze de difuzare. Această realitate este incomodă pentru cel care vrea să traseze harta curentului într-o cercetare de literatură comparată, pentru că nu există un spațiu-timp comun romantic pentru întreg continentul. A decide, de pildă, că romantismul francez – lider pentru o bună parte a Europei – oferă și modelul cel mai adecvat, cu ajutorul căruia să se evalueze celelalte manifestări romantice în plan național, antrenează distorsiuni apreciabile în interpretarea faptelor. Într-o asemenea eventualitate, romantismul german ar rămâne pe dinafară. Este iarăși interesant faptul că aspectele din cultura germană a acelui timp, care au părut pentru întreaga Europă ca expresie a celui mai pur spirit romantic, au fost socotite de scriitorii germani ai epocii drept o manifestare a spiritului clasic. În acest sens, E. R. Curtius observa că între 1750 și 1832 literatura germană nu poate fi socotită până la capăt nici clasică, nici romantică: „Romantismul și clasicismul se află opuse în Franța, precum revoluția și *ancien régime*. Spania și Anglia au un romantism, dar nu și un clasicism. Germania le are pe amândouă, dar cu o deosebire

13 N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, *ed.cit.*, pp. 373 și urm.
14 V.Guy Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Nizet, Paris, 1947, p. pp.23-24.
15 G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, partea a III-a *(La Revolution poétique)*, Nizet, Paris, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

importantă: romantismul și clasicismul trăiesc în același timp, și în parte în același loc. Romantismul de la Jena de pe la 1798 este oglindirea, receptarea și în parte și critica clasicismului de la Weimar datând din 1795. Pe de altă parte, în perioada târzie a lui Goethe putem surprinde destule esențe romantice. Există însă și mari autori ai epocii noastre clasice – Jean Paul, Hölderlin, Kleist – care nu pot fi considerați ca aparținând nici unei tabere, nici celeilalte. Epoca de înflorire germană dintre 1750 și 1832 nu poate fi împărțită prin divizorul clasicism-romantism"[16]. Evaluarea romantismului englez, mai aproape de cel german decât de cel francez, ar avea și ea de suferit. La toate acestea, pentru a face lucrurile încă și mai complicate, să mai adăugăm și faptul că mari scriitori, asimilați prin tradiție romantismului, ca Jean-Paul sau Hölderlin, se sustrag încadrării într-un curent literar anume. Este de altfel și cazul lui Giacomo Leopardi, exemplar pentru romantismul „antiromantic" al Italiei[17].

Cea de-a doua posibilitate de definire – ***curentul ca tip structural*** – a fost examinată mai ales de teoreticienii literaturii și de esteticieni. În această ipoteză, se elimină orice referire la aspectele genetice, legate de cronologie și de filiația operelor. Problema cea mai delicată rămâne însă aceea că, în caracterizarea unui curent literar anume, nu există, de la un cercetător la altul, un consens asupra trăsăturilor care pot fi luate în calcul. Asemenea elemente de caracterizare țin de limbajul artistic, de nivelul compozițional, de tipul de viziune artistică, de materialul tematic. În fond, fiecare din nivelurile configurative ale operei literare își are propriul lui mod de a exista: mai mult, elementele tematice, chiar unii *topoi*, nu particularizează neapărat literatura, împrejurare ce face și mai problematică găsirea tipurilor literare omogene, care să transgreseze spațiul și timpul. Această alternativă teoretică în definirea curentelor ar trebui să pună în valoare construirea unor clase tipologice, funcționale în analiza operelor literare, legate între ele prin trăsături structurale precise. Proiectul – care i-a sedus pe teoreticienii formaliști din prima jumătate a secolului – reprezintă și el o fațetă a demersului

16 E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, ed.cit., pp.310-311; discuția despre starea literaturii germane de la sfârșitul secolului al XVIII-lea este colorată de neîncrederea de principiu pe care Curtius o manifestă față de conceptul de «curent literar», în accepție istorică. Pentru marele savant comparatist, conceptele de «clasicism» și «romantism» rămân operaționale doar în aprecierea literaturii franceze, unde acestea s-au transformat, în urma acțiunii a generații întregi de teoreticieni doctrinari, în adevărate categorii metafizice.

17 Observația îi aparține lui E.R.Curtius, *op.cit.*, p.311. De altfel, ea apare sub o altă formulare, ce evocă particularitățile perioadei de tranziție în care a scris Leopardi, la Francesco de Sanctis, atunci când amintește: „Ceea ce contează pentru el nu este exterioritatea strălucitoare a acestui secol de progres (al XIX-lea, n.n G.D.). Ceea ce contează este cercetarea propriei inimi, lumea interioară; virtute, libertate, iubire, toate idealurile religiei, ale științei și ale poeziei apar ca umbre și iluzii în fața rațiunii lui, și totuși îi încălzesc inima și nu vor să moară." (*Istoria literaturii italiene*, traducere și prefață de Nina Façon, Editura pentru literatură universală, București, 1965, p.873).

Scanned with OKEN Scanner

utopic cu care ne confruntăm în încercarea de a circumscrie curentele literare. Marii creatori rămân, și acum, în afara încercărilor de tipologizare; este admis faptul că scriitorii minori, epigonici, sunt mai ușor de încadrat decât marile valori. Baudelaire este un poet romantic, cu accente parnasiene, care trăiește într-o perioadă (s-a născut în 1821, iar ciclul de poeme *Florile răului* apare în 1857), când romantismul literar aproape că ieșise din scenă, și care anticipează simbolismul. „Cazul" Baudelaire ilustrează încă o dată cât este de dificil să operăm asemenea reducții tipologice. Gustave Flaubert ar rămâne și el izolat, într-o încercare de a defini tipologic curentele literare, așa cum se află la jumătatea drumului dintre naturalism și realism.

Sistematizarea tipologică a curentelor literare s-a inspirat din teoria artelor plastice. În secolul trecut, lucrările de referință ale lui Heinrich Wõlfflin, *Renaissance und Barok* (Renașterea și Barocul, 1888) și apoi, la începutul secolului al XX-lea, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principii fundamentale de istoria artei, 1915) au fost probabil scrierile teoretice care au influențat cel mai mult gândirea despre tipologia curentelor literare. Wõlfflin analizează arta renascentistă și pe cea barocă, privindu-le ca pe două forme esențial antitetice. În consecință, el construiește două paradigme contrastante: linearitatea, reprezentarea plană, forma închisă, unitatea, claritatea compozițională ar caracteriza arta Renașterii (de esență clasică), în timp ce picturalitatea, reprezentarea în profunzime, forma deschisă, multiplicitatea, neclaritatea compozițională ar caracteriza arta barocă[18].

La începutul secolului al XX-lea, esteticianul german Th. Spoerri (1918) a încercat să transpună categoriile lui Wõlfflin în literatură, dar cea mai importantă clasificare în această direcție a întreprins-o Fritz Strich: tipurile formale ale clasicismului și ale romantismului au fost interpretate ca expresie a unor structuri spirituale, care să exprime opoziția fundamentală: împlinire – infinit[19]. Tipologia astfel obținută a fost foarte contestată: subiectivitatea cu care Strich făcuse selecția era evidentă, noțiunile cu care operase, imprecise, iar curentele „istorice", schematizate și sărăcite de conținut. Cu toate acestea, iluzia paradigmei unitare a dăinuit și mai există încă nenumărate lucrări care acreditează ideea că, din perspectivă tipologică, pot fi delimitate cel puțin trei curente: clasicismul, romantismul și barocul. Mai recent, lor li s-a adăugat manierismul, care a smuls teritoriului baroc porțiuni importante: de aceea, Góngora sau G. Marino sunt caracterizați când ca poeți baroci, când ca poeți manieriști. Înțeles din perspectivă tipologică, curentul literar devine astfel o „categorie estetico-stilistică" cu o structură specifică, relativ stabilă.

---

18 Heinrich Wõlfflin, *Principii fundamentale de istoria artei*, traducere de Eleonora Costescu, Meridiane, București, 1968.

19 Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii*, traducere de Constantin Geambașu, Univers, București, 1988, pp.229-230.

Scanned with OKEN Scanner

Alte rafinări ale acestei tipologii primare mai curând încurcă lucrurile decât le clarifică. Etichetările unor perioade istorice sau stilistice au fost folosite și pentru desemnarea fazelor din evoluția unui curent dat: O. Walzel scria în anii '20 despre existența în arta europeană a unui gotic clasic și a unui gotic baroc, iar Curtius avansa ipoteza că în fiecare curent literar, înțeles în istoricitatea lui, există o fază clasică și una manieristă[20]. Desigur că aici termeni «clasic» și «manierist» au altă accepție decât cea care li se acordă în studiile de istoria artei sau a literaturii. De altfel, intenția evaluării fenomenelor literare din perspectivă tipologică, iar nu istoristă, este cât se poate de clară la Curtius. Dacă prin clasicism – fie că este vorba despre Rafael sau Fidias – se putea înțelege un fel de idealizare a naturii, „maniera artificială" reprezenta mai curând degenerarea formelor clasice, iar „manierismul" un ansamblu de manifestări artistice care parazitau, în cel mai bun caz însoțeau, clasicismul: „Noi nu ne-am propus să discutăm aici dacă termenul de manierism este sau nu bine ales pentru a defini o epocă din istoria artelor, și nici cât este de îndreptățit. Îl putem împrumuta pentru că umple un gol al terminologiei de istorie literară. În acest scop va trebui, bineînțeles, să-l lipsim de orice conținut specific istoriei artelor și să-i lărgim semnificația până a face din el numitorul comun al tuturor tendințelor literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, post-clasice sau contemporane unui clasicism oarecare. Înțeles în acest sens, manierismul reprezintă o constantă a literaturii europene. *El este fenomenul complementar clasicismului din orice perioadă*"[21](subl.G.D.) Așadar, termenul «manierism» este, pe de o parte, adoptat de Curtius (și de alți cercetători), ca fiind mai potrivit decât cel de «baroc», pentru că acesta trimite inevitabil la o perioadă istorică datată; pe de altă parte, polaritatea clasicism-romantism, care constituia axa istoric atestată a tipologiei curentelor literare, nu ducea prea departe: fenomenele de proliferare a formelor poetice, interesul exagerat pentru aspectele formale, cultivarea formei în sine, toate acestea nu își aflau locul în nici o încercare de tipologie, atunci când ele caracterizau Antichitatea târzie sau literatura Evului Mediu timpuriu. Astfel înțeles, ca deformare prin exagerare, într-o fază finală, a oricărui „sistem" literar, manierismul însoțește literatura pe tot parcursul evoluției sale și nu poate fi despărțit de aceasta așa cum un corp nu poate fi despărțit de umbra lui însoțitoare.

20 E. R. Curtius, *op.cit.*, capitolul XV, *Manierismul*, pp.314-346.
21 E.R. Curtius, *op.cit.*, p.314.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL VII-LEA

## GENURILE LITERARE

*„Genul literar e o instituție - în sensul în care și Biserica, Universitatea și Statul sunt instituții."*

René Wellek și Austin Warren

*„Toate genurile literare sunt bune în afară de cele plictisitoare."*

Voltaire

Nenumărate sunt confuziile care au grevat în timp teoria genurilor literare. Ca în atâtea alte împrejurări, și aici domnește intersectarea câmpurilor conceptuale și diversitatea perspectivelor.Teoria genurilor literare nu se reduce la delimitarea domeniului de existență a fiecărui gen sau la operațiile de clasificare a speciilor literare, cu rigoarea cu care ele se fac în științele naturii, unde rareori un tip de organism aparține simultan la două regnuri/specii diferite. O teorie a genurilor literare cuprinde și istoria lor internă, așa cum se reflectă ea în îngustările, lărgirile, deplasările de sens ce au loc în evoluția conceptelor; într-o privință, istoria genurilor se identifică cu istoria literaturilor naționale, de vreme ce restrângerile, lărgirile sau deplasările de sens, pe care conceptele de gen și specie le suportă, reflectă modificările practicii literare, fie ea de creație sau de receptare.

Examinarea genurilor și a speciilor literare nu se poate lipsi, așadar, de situarea în perspectivă diacronică. Astfel se explică nu numai apariția formelor noi (tragicomedia și farsa în Renaștere, romanul burghez în secolul al XVIII-lea, melodrama în secolul al XIX-lea), dar și predilecția pentru anumite forme, indiciu că acestea reflectă gustul publicului cititor, programul literar al unei școli sau al unui curent. De aceea, genurile literare pot cădea în desuetudine, pot fi simțite ca aparținând unor timpuri revolute: așa s-a întâmplat cu epopeea sau cu egloga, preferate nu numai de Antichitatea greco-latină, ci și de toți cei care au aderat, ulterior, la o viziune estetică clasicizantă. Începând cu romantismul, ele au fost resimțite ca forme depășite și datate. La rândul ei, după ce a fost scoasă din uitare de către Goethe și

Scanned with OKEN Scanner

Bûrger, balada iese, o dată cu epuizarea curentului romantic, din scena literaturii; revirimentul genului baladesc s-a produs doar episodic, urmând o opțiune strict individuală, cum ar fi în literatura română cea a lui Ion Barbu sau Radu Stanca. Exemplul arată încă o dată că în privința literaturii evoluția reprezintă un concept foarte relativ, în fond ambiguu, de vreme ce întoarcerea la formele literare ale timpurilor trecute este nu numai oricând posibilă, ci chiar și viabilă.

De aceea, faptul că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dominată de pozitivism, s-a putut vorbi despre dezvoltarea ciclică a literaturii, caracterizată prin dominarea unui ciclu de un singur gen literar, apare, în cel mai bun caz, astăzi ca o fantezie scientistă. Este adevărat că în prefața la *Cromwell* Victor Hugo afirmase peremptoriu „Timpurile primitive sunt lirice, timpurile antice sunt epice, timpurile moderne sunt dramatice", în încercarea de a distinge faze, calitativ diferite, din istoria culturală a umanității. O asemenea schemă evolutivă îi susține lui Hugo speculațile legate de caracterul eminamente liric al omului primitiv, de caracterul epopeic al tragediei antice, de dimensiunea creștină – adică dramatică – a omului modern (romantic)[1]. Plecând de la tripartiția ***odă – epopee – dramă***, Ernest Bouvet a încercat ulterior să împartă istoria literaturii universale în ere, fiecare divizată în trei perioade, care se repetă ciclic: „începuturile lirice", „creația epică", „dezagregarea dramatică". Asemenea speculații nu reflectă însă nimic din devenirea formelor literare, tot așa cum nu o reflectă nici „legea progresivă" formulată de Ferdinand de Brunetière, a cărui gândire a fost stimulată de asaltul evoluționismului asupra literaturii[2].

Lăsând la o parte nostalgiile scientiste ale învățaților, trebuie să acceptăm realitatea valorizării fluctuante în timp a genurilor și a speciilor literare și, chiar dacă ierarhizarea lor în majore și minore se arată a fi astăzi, cel puțin din punct de vedere estetic, discutabilă, ea nu poate fi ocolită, atâta timp cât spune ceva despre acest balans continuu între schimbare și continuitate.

În Antichitate, supremația și-au împărțit-o poezia dramatică (tragedia) și cea epică (epopeea). Aristotel afirmase în *Poetica* sa superioritatea tragediei asupra epopeii, pentru că „imitația ei e mai puțin grosolană", dar mai unitară, așa cum era însoțită de muzică și de elementele scenice etc. Distingem, dincolo de asemenea accente de valorizare, al căror interes este astăzi doar istoric, suportul estetic al credinței în supremația tragediei, gen major până în secolul al XVIII-lea: în tot acest răstimp, unele specii lirice – ***idila, elegia, sonetul, rondelul*** – au constituit genuri mai curând minore, așezate în marginea divertismentului literar, a „literaturii ocazionale".

---

1 Victor Hugo, *Cromwell*, J.Hetzel & Cie, Paris, [1827], 1881, pp.3-8.

2 Pentru comentariul despre tripartiția lui E.Bovet și despre „legea progresivă"a lui F. de Brunetière, v. A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, *ed. cit.*, p.710.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, privită din perspectiva timpului, oricât de efemeră s-a dovedit ierarhizarea valorizantă a genurilor și a speciilor, ea vorbește despre existența și funcționarea instituției Literaturii. Genurile „populare" ca romanul, în secolul al XVIII-lea, cuceresc spectaculos prim planul literaturii în secolul următor. O asemenea valorizare a romanului, mai ales în spațiul literar occidental, este neîndoielnic legată de celebritatea pe care au dobândit-o, pe rând, formulele narative propuse de Balzac și Dostoievski, de altfel influențați de romanul foileton, sentimental sau de senzație, practicat de un Dickens sau de un E. Sue. Prestigiul capodoperei care stârnește emulație, înlesnind apariția imitatorilor, constituie o componentă importantă în procesul de fixare a unei specii literare. Prin imitație, epigonii statornicesc nu atât un conținut sau o problematică, ci o formă, o configurație literară recognoscibilă. Gustave Lanson credea că putem vorbi despre „o lege a cristalizării genurilor", care ar acționa în condițiile existenței capodoperei. Capodopera constituie (putem lărgi discuția, deplasând-o pe terenul învecinat al „unicatelor", dar și pe cel al operelor literare „la modă") cazul paradigmatic care justifică procesul de imitație, pentru că ea fixează temele, formele exemplare, convențiile și, astfel, își impune configurația cu mai multă autoritate în practica literară: în timp, după ce au intrat în conștiința culturală colectivă ca monumente literare, capodoperele se cristalizează în genuri[3].

Ca și curentele literare, genurile pot fi privite cel puțin dintr-o perspectivă genetică și alta tipologică. Chestiunea genezei genurilor și a speciilor literare reclamă un răspuns nuanțat. Au existat forme literare originare (*Urformen*), nuclee din care s-a desfăcut apoi multitudinea deconcertantă a genurilor și a speciilor? Profețiile care au anticipat romantismul (Herder) sau cele propriu-zis romantice (Schlegel) mărturisesc fascinația pentru începuturi – originea popoarelor și a limbilor, a literaturilor naționale (din care derivă și interesul pentru folclor), așadar originea genurilor și a speciilor literare – și se cufundă adesea în speculații cețoase, în care eșuează interpretarea lor fantezistă. Este dificil să se stabilească cu ***argumente istorice*** existența unor forme literare embrionare, tot așa cum, în absența unor consemnări scrise – epigrafice sau de altă natură –, este dificil să se dovedească existența unei limbi originare, aflată ***illo tempore*** în punctul de origine al tuturor limbilor, fără a păși pe teritoriul fascinant, dar nesigur al reconstrucției filologice erudite. În privința genurilor literare, mult mai firească ar fi presupunerea – tot de sorginte romantică – potrivit căreia originea genurilor ar fi mai curând „naturală": acestea au apărut spontan, prin modificarea dispozițiilor spiritului creator.

---

3 Gustave Lanson, *L'histoire littéraire et la sociologie*, în *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965, pp.76-77.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul grecesc *ghenos* (cu corespondentul latin genus) s-a impus încă din antichitate, perioadă în care s-a statornicit tripartiția celebră – ***epic, liric, dramatic*** –, ce a constituit unul dintre importantele elemente de estetică implicită din gândirea lui Platon (Republica). Ea a fost reluată de Aristotel în Poetica, iar în timpuri mai apropiate de noi de Hegel în *Vorlesungen ûber die Aesthetik* (Prelegeri de estetică, 1835-1838)[4].

Păstrarea termenului de «gen» până în zilele noastre nu a presupus însă și atribuirea unui înțeles constant. De regulă, se admite că ***genul este definit ca o clasă de texte literare cu proprietăți formale comune, care împărtășesc același mod de raportare a subiectului creator la realitate.*** Această definiție, convenabilă la prima vedere, are defectul esențial că nu permite o distincție clară între gen și specie, atâta timp cât și specia literară ar putea fi caracterizată prin existența unor particularități formale specifice și a unui mod comun de raportare a creatorului la realitate. Ambiguitatea s-a tradus în imprecizie terminologică, în așa fel încât ceea ce însemna pe un meridian teoretic specie devinea pe alt meridian gen și invers. Termeni ca *type /kind of literature* (tip/fel de literatură), întâlniți în terminologia anglo-saxonă, nu angajează de fapt deosebirea dintre gen și specie, iar termenul *Gattung* (germ. «specie») transgresează și el distincția, cu toate că este definit în primul rând prin particularități formale. De altfel, în practica de zi cu zi a criticii literare se vorbește mai curând despre «genul romanesc» sau «genul melodramei» decât despre roman sau melodramă ca specii literare. Imprecizia terminologică își are, așadar, temeiurile reale în însăși existența vie a formelor, la care se adaugă și evoluția paralelă, interferentă sau divergentă a conceptelor în diferite literaturi naționale. Am putea, desigur, vorbi despre raportul gen-specie din punct de vedere logic, numai că în literatură lucrurile nu stau la fel de simplu ca în zoologie sau botanică, unde clasificările potrivit unor particularități morfologice și funcționale sunt și posibile, și utile. Asemenea tentative de compartimentare au fost privite cu suspiciune, chiar în perioadele de valorizare a ceea ce este inevitabil convențional în literatură și, cu atât mai mult, au fost contestate și ironizate în perioadele de exaltare a libertății creatoare (în romantism, simbolism sau în mișcările de avangardă)[5]. Ele au sfârșit prin a intra într-un con de penumbră, cu toate că perspectiva formalizantă care a dominat poetica și teoria literaturii

---

4 *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel au apărut postum, prin strădania discipolilor, care au beneficiat atât de notele studenților, cât și de însemnările filozofului, cele mai vechi datând din 1817.

5 V. *supra*, cap. IV, nota 5; în volumul antologic *Arte potice. Romantismul, ed.cit*, în special, textele programatice semnate de William Wordworth, Victor Hugo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Ramón de Mesonero Romanos, Alexandr Sergheevici Pușkin, Adam Mickiewicz etc.

Scanned with OKEN Scanner

în Europa până spre deceniul șapte a proiectat și o teorie a genurilor, în prelungirea unui proiect ( nedus până la capăt) de tipologie a textelor.

Evidența heteronomiei literaturii a favorizat, de multe ori, căutarea în alte direcții decât cele exclusiv literare a criteriilor pertinente în definirea genurilor. O încercare mai rezistentă a fost făcută din perspectiva ***psihologiei***: asocierea afectivității și chiar a expansiunii sentimentale cu lirismul generează și astăzi printre specialiști judecăți curente, cu punctul de plecare într-o teoria psihologică a genurilor[6]. Invocarea unor nume ilustre ca Platon, ce recunoștea tragediei un „ton serios care se numește tragic", iar comediei un „ton glumeț"[7] , sau ca Aristotel ce amintea că felurile poeziei s-au împărțit după „caracterele individuale ale poeților, firile serioase înclinând să imite isprăvile și faptele celor aleși, iar cele de rând pe ale oamenilor necioplițI"[8], nu poate totuși întemeia o clasificare pe criteriul psihologiei individuale a creatorului/a cititorului, oricâte sugestii ar oferi pentru o teorie a receptării operei literare. Sub acest aspect, atât ipoteza care se conturează încă din secolul al XVIII-lea (intelectului îi corespunde literatura didactică, memoriei cea narativă, iar fanteziei ficțiunea artistică), ipoteză ce confundă planuri diferite de generalitate, dar și teoria *Stimmung*-ului romantic, întemeiată pe aflarea unor elemente specifice de conținut, expresie și efect emoțional, rămân problematice și țin mai curând de psihologia creației sau de cea a receptării operelor literare.

Plecând de la constatarea existenței acestor predispoziții și deosebiri înnăscute de sensibilitate, poetul romantic Fr. Hölderlin clasifică, în *Über den Untershied der Dichtungsarten* (Despre deosebirea dintre genurile literare), operele literare după cele trei „tonuri fundamentale" (*Grundtöne*): ***naiv (liric), eroic (epic), idealizat (dramatic)***[9]. Clasificarea reia binecunoscuta dicotomie a lui Fr. Schiller în poezie naivă și poezie sentimentală, în care atitudinile psihoafective și predispozițiile estetice se combină pentru a defini naivitatea și sentimentalitatea drept constante ale literaturii. Defectul major al unor asemenea clasificări, practicate și în estetica românească de Liviu Russu, atunci când recunoștea existența corespondenței dintre simpatetic și liric, demonic-echilibrat și epic, demonic-anarhic și dramatic, rezidă în deplasarea accentelor de pe creația literară pe creatorul devenit parametrul

---

6 Adrian Marino, *Dicționarul de idei literare, ed.cit.*, pp.711 și urm.

7 Platon, *Les Lois*, Garnier, Paris, 1946, Cartea aVII-a, cap. al XIX-lea, pp.46 și urm.: în educația tinerilor, formele genului comic trebuiau să fie cu desăvârșire prohibite: acestea puteau, cel mult, însemna o sursă de amuzament pentru sclavi și străini; doar adevărata poezie, adică cea tragică, cea care se întemeia pe „imitațiile serioase" a ceea ce este mai bun și mai frumos, putea, cel mult, constitui un instrument al educației în polisul grecesc.

8 Aristotel, *Poetica*, *ed.cit.*, IV, 1448b, p.57.

9 Friederich Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtungsarten, în Sämtliche Werke*, Dritter Band, dritte Auflage, Im Propyläen-Verlag-Berlin, 1943, pp.267-277.

Scanned with OKEN Scanner

unic în funcție de care se face clasificarea: este greu de acceptat, oricâtă credit am acorda investigației psihologice în domeniul literaturii, că „vehemența conflictului(creator)" este în măsură să diferențieze tipuri artistice diferite[10]. În afară de aceasta, artistul este o ființă umană complexă, care, în opere diferite, își materializează dispoziții divergente: un poet poate fi - dacă adoptăm distincțiile lui Hölderlin - în același timp naiv și idealist. „În genere, observă A. Marino, în chip de concluzie la trecerea în revistă a unor asemenea tentative, clasificările de tip genetic ignoră realitatea genurilor literare ca modalitate de expresie, ca structuri literare concrete, substituind cauza produsului."[11]

Vulnerabilă, dar surprinzător de rezistentă în timp, pentru că vine dintr-o tradiție retorică milenară, apare și clasificarea genurilor prin parametrii sociali care definesc conținutul operelor. Poetica medievală moștenește din Antichitate trei genuri literare distincte, ce puneau, fiecare, în evidență delimitarea strictă a temelor, a motivelor și a stilului folosit: ***genus humilis*** (simplu), ale cărui personaje erau păstorii, ***genus mediocris*** (mediu), ale cărui personaje erau agricultorii și ***genus gravis*** (sublim), populat de eroi și regi[12]. Prestigiul imens al poeziei lui Virgiliu s-a datorat faptului că poetul latin a avut capacitatea de a ilustra prin Bucolice, Georgice și Eneida toate cele trei genuri, a căror diferențiere se făcea prin publicul căruia îi erau adresate poeziile, prin conținutul și expresia lor poetică aleasă (stilul jos, mediu sau înalt). Virgiliu a devenit astfel în Evul Mediu prototipul poetului total. Adresa socială a unor asemenea opere literare nu era mai puțin precisă: nobilimii îi era destinată poezia sublimă, eroică (tragedia, epopeea, oda); lumea micilor meșteșugari constituia publicul căreia i se adresa poezia comică (comedia, satira); lumea de la țară forma publicul poeziei pastorale.

Reflexele viziunii ierarhizate, care nu admitea nici chiar în plan ficțional transgresarea statutului social, se regăsesc în întreaga perioadă clasică: în secolul al XVII-lea, tragediile lui Corneille și Racine sunt populate de eroi legendari sau istorici, iar comediile lui Moliere abundă în personaje burgheze – medici, preoți, îndrăgostiți fără avere, cochete, servitori poltroni. Faptul că, în secolul următor, la curtea Mariei-Antoaneta, se răspândește gustul pentru deghizarea marchizelor în ciobănițe, în tablouri dramatico-idilice, nu poate fi interpretat ca un semn de renunțare la aceste prejudecăți socio-literare. Ciobanii și ciobănițele Mariei-Antoaneta erau măști, al căror comportament îl reproducea pe cel al nobililor deghizați. Dinamitarea efectivă a barierelor care au separat genurile „înalte" de cele „joase", „vulgare", se va produce de fapt în romantism.

---

10 L.Russu, *Estetica poeziei lirice*, cap. I. *Diferențierea genurilor literare*, Editura Institutului de psihologie al Universității, Cluj, 1937, pp.5-34; p.8.
11 Adrian Marino, *op.cit.*, p.713.
12 V. R.Barthes, *L'ancienne réthorique*, *ed.cit.*, p.187.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a mai întârzia asupra altor categorii de criterii care au fost propuse pentru delimitarea genurilor literare, aș spune că, în ciuda sugestiilor pe care le oferă, ele sunt doar parțial operante, pentru că aplică literaturii exigențe străine de esența ei. Soluția ideală ar reprezenta-o adoptarea unor criterii care să definească genurile în prelungirea acelor trăsăturilor fundamentale pe care literatura le pune în valoare: ***ficționalitatea, caracterul simbolic, limbajul figurat***. De aceea, oricâte obiecții s-ar putea aduce clasificărilor care iau în calcul asemenea trăsături, ele se dovedesc a fi totuși mai puțin vulnerabile decât cele deja amintite, pentru că se întemeiază pe însăși constituția și funcționalitatea operei literare.

Un asemenea criteriu îl oferă, în primul rând, ***natura imitației.*** Cu toate că grevat de ambiguitatea și mobilitatea semnificațiilor, care îi exprimă în fond vitalitatea, conceptul de *mimesis* constituie un punct de plecare rezistent în tentativa de clasificare a genurilor. În teritoriul imediat învecinat, cel al esteticii, această problemă a fost pusă sub autoritatea relației subiect/obiect, așa cum se materializează ea în opera literară. Mai ales gândirea estetică germană a speculat asupra naturii raporturilor dintre eul creator și realitate, raporturi ce presupun modificarea unghiului sub care se realizează percepția artistică. Întemeindu-și existența în individul-subiect al contemplării și al creației artistice, esența genurilor literare se concentrează într-o substanță esențializată, atemporală. Nu afirma oare Schelling că toate genurile literare reprezintă forme de cunoaștere absolută? Ele devin astfel nu atât moduri de a fi (categorii) ale operei, ci ***moduri fundamentale de a fi ale ființei creatoare.*** Putem vorbi despre substanța „dramatică" a muzicii lui Beethoven sau Brahms sau despre „obiectivitatea epică" a picturii prerafaelite: numai că în acest caz, „dramatic" și „epic" nu își mai păstrează accepțiile pe care le au în teoria genurilor și întorc discursul interpretativ înspre o formă sofisticată de impresionism.

Având ca punct de reper speculațiile lui Schelling, Hegel reexaminează în *Prelegeri de estetică* tripartiția antică ***liric – epic – dramatic***, chiar din perspectiva raportului dintre eul creator și lume: așadar, ***liricul*** pune în valoare ***componenta subiectivă***, pentru că subiectul contemplator se identifică cu obiectul contemplat; ***epicul*** pune în valoare ***componenta obiectivă***, pentru că subiectul contemplator se obiectivează, se desparte de obiectul contemplației; ***dramaticul*** ar reprezenta un ***gen de sinteză***, în măsura în care raportul este, în același timp, subiectiv și obiectiv. Caracterul sintetic conferă genului dramatic, față de celelalte două, o superioritate pe care filozoful o exprimă fără echivoc: „Dat fiind faptul că atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din acela al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei

Scanned with OKEN Scanner

în general.[...] printre diferitele genuri ale artei cuvântului poezia dramatică este, la rândul ei, aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii... "[13]

Este interesant să observăm, fie și în treacăt, că finalul *Istoriei literaturii române contemporane* pune în mod surprinzător în valoare o gândire estetică marcată de reflexe hegeliene, de vreme ce Lovinescu observa că există două atitudini fundamentale, ce înlesnesc manifestarea creațiilor literare – subiectivul și obiectivul; acestea asigură nu numai o configurație oarecum stabilă genurilor, dar constituie și parametri în funcție de care criticul poate evalua corect o operă literară: „Criticei sociologice sau estetice îi corespunde, de data aceasta în sânul esteticului, introducerea în determinarea valorilor literare a principiului de oarecare stabilitate a genurilor literare, căci, după o experiență milenară, se poate conchide că puterea de creație a omului nu se manifestă decât în două direcții fundamentale: a subiectivului și a obiectivului[14]."

Clasificarea genurilor întemeiată pe atitudinea eului creator față de realitate se deosebește de cea care își ia drept criteriu principal tipul de imitație, chiar dacă între cele două există neîndoielnic o legătură. Pentru această din urmă clasificare, dificultățile sunt generate de accepțiile concurente ale conceptului de *mimesis*, care poate fi înțeles fie ca ***reproducere, reflectare, imitație*** (tipică sau nu), fie ca ***ficțiune, creație*** etc.: putem conveni însă asupra faptului că, indiferent de înțelesul pe care i-l acordăm, modurile în care conceptul de *mimesis* devine nucleul configurativ al operei literare reprezintă elementul esențial de caracterizare.

Ipoteza despre natura imitației ca temei al clasificării genurilor are o istorie ilustră. Platon distingea între genurile în care imitația, ca ***ficțiune***, este ***integrală***, pentru că ***autorul se ascunde în spatele personajelor*** (în tragedie și comedie), genurile în care ***autorul relatează despre el însuși*** și au, deci, un caracter ***expozitiv*** (ditirambul) și genurile în care poetul ***combină imitația cu expunerea*** (epopeea)[15]. Această tripartiție are în vedere mai întâi opoziția dintre ***imitație*** (înfățișarea de către poet a vorbelor fiecăruia, dar și relatarea a ceea ce se spune între momentele rostirii acelor vorbe) și ***istorisirea simplă*** (relatarea de către poet „care nu s-ar ascunde pe sine nicăieri"), așa cum procedează Homer în *Iliada*, atunci când îl introduce în povestire pe Chryses, implorându-l pe Agamemnon să-i elibereze copila. „Imitația" și „istorisirea simplă" (lipsită de imitație) întemeiază tripartiția lui

13 G.W.Fr. Hegel, *Despre artă și poezie*, II, pp.198 și urm, în special pp.280-281.

14 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, Minerva, București, 1981; în finalul secțiunii despre „mutația valorilor estetice", criticul consacră „misticii genurilor literare" câteva pagini de susținere a propriei sale opțiuni (pp.398-401).

15 Platon, *Republica*, *ed.cit.*, Partea a II-a, 392a-397a, pp.164-172.

Scanned with OKEN Scanner

Platon: „Cred că acum ți-am explicat limpede ceea ce mai înainte n-am fost în stare, anume că, în poezie și în povestirile mitologice, există un tip de povestire întemeiat întrutotul pe imitație – acestea sunt, cum spui, tragedia și comedia; există apoi un tip întemeiat pe expunerea făcută de către poetul însuși – vei găsi acest tip cel mai bine reprezentat în ditirambi; și, în sfârșit, mai este un tip bazat pe ambele feluri, pe care îl afli atât în poezia epică cât și în multe alte locuri, dacă înțelegi ce vreau să spun"[16].

Progresul realizat de Aristotel în direcția abstractizării și a generalizării criteriului este considerabil. Stagiritul extinde trăsătura imitației la toate formele de manifestare a literaturii, chiar dacă în *Poetica* nu face referiri precise la genul liric. El oferă un ***temei natural*** acestei caracterizări (ceea ce îl face pe comentatorul și traducătorul său în română, D.Pippidi, să vorbească despre „normalitatea" experienței artistice în accepția lui Aristotel[17]), de vreme ce afirmă că ființa omenească posedă „darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei [omenirii]"[18]. În realizările artistice, imitația cunoaște trei feluri de deosebiri: de mijloace, de procedare, de obiect. Deosebirile de mijloace conduc la formularea unui tip de criteriu clasificator, care pune în valoare diferențele de expresivitate verbală; obiectele imitației sunt însă extrinseci literaturii. Rămân „procedările", care trimit la însăși ***natura*** imitației. Iată textul aristotelic: „Într-adevăr, cu aceleași mijloace și aceleași modele, tot imitație este și când cineva povestește – sub înfățișarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-și propria individualitate neschimbată – și când înfățișează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare. [...] Încât, într-o privință, ai zice că Sofocle e un imitator de felul lui Homer – pentru că amândoi imită firile alese, – iar într-alta, de felul lui Aristofan, câtă vreme și unul, și celălalt imită ființe în mișcare și acțiune. Asta ar fi pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se și numesc «drame»: pentru că imită oamenii ce stau să săvârșească ceva"[19]. Imitația „prin mișcarea și acțiunea" personajelor este caracteristică dramaticului, iar imitația „prin povestire" epicului. Statornicită de Aristotel, distincția își păstrează pertinența încă și în zilele noastre.

În perioada alexandrină (secolul al IV-lea), teoria genurilor a fost integrată unei retorici a compoziției și pusă pe aceeași treaptă cu o teorie a părților de vorbire[20] de către Diomede în *Ars grammatica: Genus activum vel narativum, comune* (Arta gramaticii: genul activ sau narativ, comun): astfel, într-o epocă marcată de o foarte activă conștiință de sine a limbajului, un

16 Platon, *Republica*, *ed.cit.*, Partea a II-a, 394a, p.167.
17 D.M.Pippidi, *Introducere la Poetica lui Aristotel*, *ed.cit.*, p.28 și urm.
18 Aristotel, *op.cit.*, IV, 1448b, p.56.
19 Aristotel, *op.cit.*, III, 1448a, p.55.
20 V.E.R. Curtius, *op.cit.*, cap. V. *Știința literară în Antichitatea târzie*, p.509.

Scanned with OKEN Scanner

criteriu ce trimitea la ontologia operei literare devine criteriu retoric. Diomede distingea un ***genus activum vel imitativum***, bazat pe vorbirea personajelor, fără ca acestea să fie întrerupte de poet: genul cuprindea tragedia și comedia, dar și poezia bucolică; un ***genus ennarativum***, care punea în valoare vorbirea poetului însuși (Lucrețiu sau primele cărți din Georgicele lui Virgiuliu constituie bune exemple) și un ***genus commune (mixtum)***, în care narațiunea auctorială se îmbină cu cea a personajelor create de poet[21].

Supraviețuiri ale clasificării bazate pe natura imitației, clasificare al cărei model fusese oferit de Platon, se întâlnesc până către sfârșitul Renașterii: așa de pildă, Francis Bacon deosebea – în *Advancement of Learning* (Progresul învățării) – o reprezentare directă în cazul dramei și una indirectă în cel al epicii[22].

Pe măsură ce cunoașterea fenomenului literar se diversifică și se omologhează noi forme și experiențe creatoare, speculațiile în marginea definirii genurilor devin tot mai prudente. Nu au lipsit nici voci, începând mai ales cu romantismul, care au socotit problema caducă. Chiar și secolul al XX-lea, atât de preocupat de remodelarea experienței de cunoaștere a trecutului, pare a manifesta o atitudine rezervată față de clasificările definitive. Totuși, mai aproape de noi, esteticianul german J. Kleiner a propus întoarcerea la vechiul criteriu al naturii imitației, valorificând totodată experiența literaturii occidentale în domeniul poeziei lirice romantice și în cel al prozei realiste: el a deosebit liricul, în care „subiectul vorbitor este individualizat, aparține realității extraliterare ca o transpunere a personalității auctoriale", epicul, în care acest subiect este nedefinit, „dispare în afara lumii reprezentate", și dramaticul, în care „apar subiecte vorbitoare obiectivizate, formate de la sine, apartenente la realitatea literară"[23].

Un criteriu rezistent în definirea genurilor literare, cu punct de plecare tot în *Poetica*, l-a constituit ***forma de expresie***. Stagiritul socotea că tragedia se deosebește de epopee prin natura și organizarea subiectului; ca și în alte privințe, el observă pertinent: „Epopeea se apropie de tragedie întru atât că este, ca și ea, imitația cu ajutorul cuvintelor unor oameni aleși: se deosebește însă prin aceea că metrul de care se slujește epopeea e uniform, iar forma narativă. Tot astfel, în privința întinderii. Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie și el o

21 E.R.Curtius, *ibidem*, pp.508-509.

22 Francis Bacon, *Advancement of Learning*, în *Advancement of Learning and The New Atlantis*, cu o prefață de Thomas Case, M.A., Oxford University Press, London/Humphrey/ Milford, 1936, pp. 89 și urm.

23 *apud* H. Markiewicz, *op.cit.*, pp.168 și urm

Scanned with OKEN Scanner

deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca și în cealaltă"[24]. Deși Aristotel nu face decât să înregistreze deosebirile, numele său va fi invocat ori de câte ori va fi evocată și chestiunea reglementărilor cu caracter de normă literară, pe care conceptul de gen, definit prin caracteristici de ordin formal, o implică. Oricum, poetica latină a valorificat sugestiile și recomandările lui Aristotel (acel „pe cât se poate" introdus în legătură cu durata acțiunii unei tragedii), astfel că în epistola *Ad Pisonem* (Către Piso), Horațiu va accentua latura normativă în definirea genurilor literare, atunci când reclamă respectarea tradiției în alegerea subiectului și modelarea personajelor: „Ține-obiceiul când ești scriitor, și corect plăsmuiește,/Dacă pe scenă cumva îl aduci pe slăvitul Ahile,/Neobosit, mânios el să fie și ager în fapte,/Legea să n-o recunoască și totul să-și ia doar cu arma;/Mândră să fie Medeea și aprigă, Ino în jale,/Io hoinară, viclean Ixion și sumbru Oreste"[25].

Procesul ia o amploare considerabilă în Renaștere, când activitatea de comentare a textului aristotelic devine cvasiobligatorie. Dar caracterul marcat normativ al poeticilor renascentiste poate fi pus în legătură și cu apariția unor noi „genuri" (de fapt, specii): ***tragicomedia***, al cărei act de naștere îl reprezintă Păstorul credincios al lui Guarini, ***pastorala***, ***romanul*** și ***farsa***.

Ceva mai târziu, constrângerile libertății creatoare la exigențe de ordin formal iau o înfățișare desăvârșită în *Arta poetică* a lui Boileau: în acest text, care a stârnit numeroase adversități chiar din partea celor cărora le era destinat, adică scriitorii clasici ai secolului al XVII-lea, sunt „legiferate"-diferențele dintre genuri (se confundă din nou genul cu specia), iar granițele dintre acestea devin ziduri de netrecut. În ciuda restricțiilor, în secolul al XVII-lea și cu atât mai mult în cele ce vor urma, se multiplică interferențele dintre specii sau chiar dintre genuri: secolul al XVIII-lea, de pildă, este marcat de apariția ***melodramei***, care propunea restrângerea tragediei la dimensiunile existenței burgheze, iar secolul al XX-lea de ***romanul istoric (romanul - frescă)*** și de ***romanul psihologic***.

Dar perspectiva formală în judecarea genurilor și a speciilor în funcție de configurații verbale caracteristice precumpănește în perioada în care studiile teoretice despre literatură au fost tutelate de lingvistica structuralistă și de semiotică. Că această opțiune metodologică a dus, în cele din urmă, teoria despre genuri într-un impas, Gérard Genette o lasă să se înțeleagă într-o definiție cu caracter deschis, provizoriu, nestructuralist! – genurile sunt elemente de maximă generalitate ce caracterizează configurația literaturii dintr-o perioadă istorică dată –: „Ne va fi îndeajuns deci pentru moment să

---

24 **Aristotel așază deosebirile dintre epopee și tragedie, privite sub triplul unghi al mijloacelor cu ajutorul cărora se imită, al lucrurilor imitate, al manierei în care se realizează imitația, chiar de la începutul tratatului său:** *op.cit.*, I-III, 1447a-1448b, pp.53-56.

25 Horațiu, *op.cit.*, în *Arte poetice. Antichitatea*, *ed.cit.*, p.210.

Scanned with OKEN Scanner

stabilim că un anumit număr de determinări tematice, modale și formale *relativ constante și transistorice[...]* desenează oarecum peisajul în care se înscrie evoluția câmpului literar și, într-o largă măsură, determină ceva precum rezerva de virtualități generice în care această evoluție își face alegerea – uneori nu fără surprize, desigur, repetiții, capricii, mutații bruște sau creații imprevizibile"[26]. Ceva mai înainte, Tzvetan Todorov afirmase, mult mai încrezător în capacitatea metodei structuraliste de a defini astfel de categorii supraordonate fenomenelor literare concrete: „Genul se definește drept conjugarea mai multor proprietăți ale discursului literar, judecate a fi importante pentru operele în care le întâlnim; presupunem întotdeauna că facem abstracție de diferitele trăsături divergente, considerate neimportante, în favoarea altor trăsături, care rămân identice și sunt dominante în structura operei. Dacă abstractizarea este egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular [...]; la gradul maxim de abstractizare considerăm că toate operele literare aparțin aceluiași gen. Între acești poli se situează genul cu care ne-au obișnuit poeticile clasice, ca și multe altele pe care aceste poetici nu le-au descris"[27]. De altfel, unul dintre dezideratele poeticii (post) structuraliste l-a constituit încercarea de a întemeia o tipologie a textelor literare, nu fără legătură cu ceea ce ne preocupă aici. Eșecul parțial înregistrat de această ambițioasă întreprindere s-a datorat faptului că textul în general, mai ales textul literar, nu a putut fi definit în funcție de componentele lingvistice, fără a se lua în calcul componenta pragmatică și cea estetică, ce modifică perspectiva din care sunt evaluate trăsăturile configurațiilor textuale. Câștigul a fost, între altele, că s-a renunțat la utopia neproductivă a tipologiei, în favoarea unui descriptivism tolerant cu proliferarea „formelor mixte". O asemenea atitudine care, în speculația teoretică, acceptă „impuritatea"-inerentă a genurilor este, probabil, cea mai realistă. Aceasta cu atât mai mult cu cât există forme care cu greu pot fi încadrate într-un gen anume. La exemplele deja amintite, aș mai adăuga ***poezia didactică***, ***satira***. Acestora două din urmă li s-a contestat mult timp caracterul de poezie, fiind incluse între formele genului epic.

De fapt, statutul ambiguu al unor asemenea specii – multe din ele căzute astăzi în desuetudine – se bazează pe ***echivalarea distincției dintre poezie și proză cu distincția dintre epic și liric***. Jean Cohen a încercat – în anii '70 – întemeierea unei poetici care să-și ia ca punct de reper distincția dintre poezie și proză, prin identificarea poeticului (deci, a ceea ce este propriu

26 G.Genette, *Introducere în arhitext*, în *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, Univers, București, 1994, p. 79; pentru tratarea de ansamblu a problemei, v. p.23 și urm.

27 T. Todorov, în Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, cap. *Poétique*, III. *Perspectives*, *ed. cit.*, p.154.

Scanned with OKEN Scanner

poeziei și a literaturii în ansamblul ei) cu liricul[28]. Trăsăturile formale care definesc poezia (structura strofică, formele prozodice, vocabularul poetic, rima, figuralitatea expresiei verbale) sunt însă înșelătoare și, oricum, au un caracter istoric. Asemenea parametri formali au caracterizat în egală măsură și specii ale epicului, iar câteodată numai pe acestea (terțina este proprie *Divinei Comedii*, iar octava - strofa de opt versuri – a constituit de la *Orlando furioso* al lui Ariosto una din formele clasice de organizare prozodică a epopeii).

Distincția dintre proză și poezie, ca temei al distincției dintre epic și liric, devine și mai problematică începând cu sfârșitul secolul XIX-lea, când, în plin simbolism, o dată cu impunerea versului liber (*blank verse*/vers alb în terminologia anglo-saxonă), se produce emanciparea versului de sub constrângerile riguroase ale prozodiei. De atunci, orice încălcare de teritoriu, în special din partea poeziei, a putut fi imaginată. Chiar și discursul la persoana întâi, în care Roman Jakobson vedea o trăsătură de necontestat, ce ar deosebi poezia (identificată cu lirica) de proză[29], și-a pierdut atributul de caracteristică a lirismului. Lăsând la o parte faptul că există exemple ilustre de poezie lirică clasică și romantică, structurate în jurul unui nucleu dialogal (în literatura română *Floare albastră* de M. Eminescu, psalmii arghezieni etc.), asocierea discursului la persoana întâi cu genul liric și-a pierdut treptat pertinența în poezia modernă, în măsura în care lirica a suferit un proces de narativizare; multe texte de poezie modernă și contemporană par a fi mai degrabă fragmente dintr-un „roman" cu un singur personaj (nu neapărat cel care rostește „eu") decât poezia de felul celei cu care ne-au obișnuit clasicii: literatura română înregistrează exemplul lui Emil Brumaru sau Matei Vișniec.

Nu ar trebui totuși să reținem din această trecere în revistă, oarecum descurajantă, a unor criterii, potrivit cărora am putea răspunde la întrebarea „ce este genul literar", sugestia de a abandona o atare problematică. Probabil, așa cum se întrevede încă din textul aristotelic, calea cea mai potrivită de apropiere de asemenea concepte „vagi" ar fi combinarea criteriilor. Aristotel exprimase posibilitatea, mai realistă, în al doilea paragraf al *Poeticii*, în care criteriul formal și cel referitor la natura imitației sunt puse pe același plan al importanței: „Epopeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei

---

28 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Seuil, 1966; ipoteza este reluată într-un eseu-pledoarie pentru actul poetic, purtând de altfel un titlu sugestiv *Le haut langage. Théorie de la poéticité* (Paris, P.U.F., 1979). „Limbajul înalt" constituie o formulare ce amintește de vechea teorie a stilurilor – nobil, mediu și simplu –, dar mărturisește și o certă descendență romantică.

29 Roman Jakoboson, *Linguistique et poétique*, *ed.cit.*, p.219 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

privințe: fie că imită cu mijloace felurite (ceea ce ar îndreptăți existența unor modalități diferite de configurare textuală, n. G.D.), fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, – de fiecare dată altfel"[30].

Imposibilitatea de a defini genurile plecând de la un singur criteriu indică limita comună multor teoreticieni moderni ai literaturii, dar R.Wellek și A.Warren par să fi pus cel mai bine în valoare conștiința prudenței care s-ar cere să-i călăuzească pe aceștia: „Credem că genul trebuie conceput ca o grupare de opere literare bazată, teoretic, atât pe forma externă (metrul sau structura specifică) cât și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul și publicul cărora ele se adresează). Baza de la care se pleacă poate fi sau una sau alta (de pildă, forma internă pentru «pastorală» și «satiră»; forma externă pentru versul dipodic și oda pindarică); dar aceasta implică pentru critică sarcina de a găsi *cealaltă* dimensiune, pentru a completa schema"[31].

Cu toate acestea, tentativele concrete de cuprindere a totalității speciilor și a genurilor într-o clasificare uzând de aceleași criterii combinate rămân problematice. O încercare de a delimita nu numai un gen de altul, dar și conceptul generic, cum este cea a lui Julius Petersen, datând de la începutul secolului nostru, lasă în afara ei o seamă de specii, cum ar fi romanul psihologic contemporan, proza poetică, poezia descriptivă, lirica narativă (didactică, de pildă), în care puritatea liricului este minată de modalități proprii epicului (descrierea, narațiunea, marcarea personajului care încheagă discursul, „vocea" care se rostește)[32].

O ipoteză interesantă în clasificarea genurilor avansează Adrian Marino. Plecând de la constatarea irelevanței celorlalte criterii, teoreticianul român propune criteriul ***tipului de creație***, surprins „în mecanismul creației înseși, în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care este *autoreflectarea și distanțarea*"[33]. În acest sens, toate genurile s-ar reduce în principiu la unul singur, pentru că există o singură atitudine adoptată de eul creator, genul ***monolog (autolog)***, care ar corespunde genului „liric" din clasificarea tradițională. În viziunea lui A.Marino, există o liricitate de substanță, ***fundamentală***, a literaturii, iar genurile consacrate și speciile acestora ar constitui chiar formele unui atare lirism, care nu cunoaște nici un fel de imixtiune a sentimentalității sau a altor componente de natură psihologică. Modurile de autoreflectare a eului creator sunt ***contemplarea*** (care definește genul liric), ***autoreflectarea în narațiunea subiectivă/ obiectivă*** (care definește genul epic), ***autoreflectarea în tensiunile interioare/ conflictuale***

30 Aristotel, *op.cit.*, I, 1447a, p.53.
31 R.Wellek și A.Warren, *Teoria literaturii*, *ed.cit.*, p.306.
32 *apud* H. Markiewicz, *op.cit.*, p.169.
33 A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, *ed. cit.*,, p.725.

Scanned with OKEN Scanner

***exterioare*** (care definește genul dramatic), **autoreflectarea în atitudinile critice**, ***ironice***, ***ridicole*** (care definește genul comic). Categoria tipului de reflectare rămâne, fără îndoială, definitoriu, dar subzistă observația că nici clasificarea de față nu poate renunța la implicarea, fie și în plan secundar, a altor criterii, cum ar fi cel formal (în măsura în care se introduce conceptul de „narațiune"), cel al tipului de atitudine (A.Marino vorbește de Weltanschauung, atunci când face apel la „contemplație"), cel al naturii subiectului (de vreme ce „lirismul ridiculizat", care ar corespunde genului comic, se naște „din autoreflectarea în atitudinile critice, ironice, ridicole")[34]. Dar sincretismul nu reprezintă în sine o slăbiciune a ipotezei propuse, ci ilustrează organicitatea literaturii, derivând din existența ei reală, ce nu poate fi desprinsă de restul corpului cultural.

De fapt, definiția genurilor literare ar trebui să țină seama tocmai de acest caracter organic al literaturii sau de ceea ce un cercetător numea „autonomia metodologică a celor trei dimensiuni constitutive ale obiectului literar"[35]. O asemenea cerință vrea să spună că nu putem obține definiția unui fenomen atât de complex ca genul, dacă nu acceptăm ideea multiplicității punctelor de vedere din care el poate fi privit: în acest sens, a vorbi despre gen din punctul de vedere al datelor constitutive, puse în evidență de text, implică o atribuire de ordin generic complet distinctă de cea pe care o hotărâse autorul sau de cea pe care o va adopta ulterior cititorul, de cele mai multe ori situat într-un spațiu-timp diferit de cel al creatorului. Fără să împărtășesc scepticismul autorului citat (Jean Molino), care vedea în cazurile de noncoincidență între determinările de gen pe cele trei axe mai curând regula decât excepția, accept că aceste trei perspective nu pot fi puse pe același plan și unificate în mod mecanic. Probabil că totuși, atunci când au loc, trecerile de la un gen la altul sunt mult mai puțin frecvente – câte cazuri de texte românești, care să fi fost percepute ulterior ca texte lirice, sau de opere dramatice, trecute mai apoi la genul narativ, înregistrează istoria literaturilor europene? Dacă asemenea deplasări au avut loc, ele s-au produs în interiorul aceluiași „arhigen", consacrat de istoria formelor literare. Un exemplu din foarte numeroasele situații posibile: A.P.Cehov a gândit și a scris *Trei surori* ca pe o comedie; de aceea, a fost uimit să constate încă de la primele repetiții ale piesei că efectul pe care lectura textului îl produsese asupra actorilor – primii cititori – fusese mai curând asemănător celui provocat de o dramă: de altfel, lectura în cheie tragică a acestei piese a intrat în tradiția reprezentațiilor din lumea întreagă, ceea ce ar face să acceptăm

34 A. Marino, *Toward a Definition of Literary Genres*, „Yearbook of Comparative Criticism", VII, edited by Joseph P.Strekla, University of London, The Pennsylvania State University Press, 1978, pp.47 și urm.

35 Jean Molino, *Les genres littéraires*, „Poétique", 1993, no.1, p.21.

Scanned with OKEN Scanner

astăzi cu destulă greutate ca viziunea originară, cehoviană, să fie repusă în drepturi de o montare lipsită de prejudecăți; oricum, o analiză foarte strânsă a textului ar scoate în evidență chiar această ambivalență structurală, de tonalitate, de atmosferă, care explică necoincidențele dintre perspectiva autorului și cea a cititorilor săi.

Simplificând discuția, aș preciza că definirea genurilor în funcție de parametrii socio-culturali și literari, pe care îi promovează tradiția, constituie o chestiune distinctă de cea a constantelor structurale pe care o serie de opere literare le pune în valoare sau de cea a tipului de atitudine pe care îl instituie relația dintre eul creator și lume. Tabloul acestor perspective multiple din care se definește un gen poate fi completat cu luarea în calcul și a altor factori – religioși sau general-culturali – care intervin în clasificare; de aceea, recursul la istoricitate este de natură să pună întreaga discuție pe un făgaș mai puțin speculativ. De altfel, în mișcarea contemporană a ideilor estetice, conștiința vie a ***istoricității*** a fost esențială pentru teoria tradițională a genurilor literare, teorie care, la un moment dat, a știut să atribuie caracter ***natural*** unor particularități constitutive formelor literare, transformându-le în valori universale. În încercarea de sinteză datorată lui A. Marino, aceste particularități au fost fixate astfel: „a) Fiecare gen având legea, idealul, «frumusețea proprie» (Boileau, Art poétique, II, v.-139), amestecul nu poate fi decât proscris. Promiscuitatea comicului cu tragicul este exclusă (Horațiu, ***Ars poetica***, v.89-92); b) Separația riguroasă a genurilor impune fiecărui poet obligația de a se menține în limitele stricte ale genului adoptat; c) În felul acesta, fiecare gen își menține «puritatea» nealterată, «unitatea» de ton. Genurile sunt «bien tranchés» («bine delimitate», n.G.D.) sau nu există; d) Conformarea la norma internă și formală a fiecărui gen echivalează cu realizarea operei. Ea nu este posibilă fără supunerea la preceptele criticei; e) Există o ierarhizare a genurilor, superioare și inferioare,«mari» și «mici», esențiale pentru întreaga scară de valori a literaturii"[36].

Totuși, dacă suntem siliți să admitem descriptivismul deschis tuturor posibilităților se cuvine să ne punem întrebarea: de vreme ce marea literatură, care deține o poziție de centralitate în arta cuvântului, stă sub semnul unicității, al refuzului producției de serie, al ireductibiliății la o categorie supraordonată, la ce servesc asemenea clasificări, conceptul însuși de «gen literar»? Înlesnește un asemenea concept reperarea mai exactă a valorilor literare și înțelegerea operei literare de către cititorul obișnuit?

Tema unei asemenea întrebări străbate în timp estetica și teoria literaturii de la romantism înspre epoca modernă. Romantici ca A. W. Schlegel sau Ugo Foscolo au respins clasificarea operelor literare după genul

36 A.Marino, *Dicționar de idei literare*, I, *ed. cit.*, p.728.

Scanned with OKEN Scanner

literar, dar dușmanul cel mai înverșunat al teoriei genurilor rămâne probabil Benedetto Croce care, în *Estetica*, va nega existența distincțiilor chiar în numele unicității operei literare, îngemănare a expresiei și a contemplației, opusă gândirii logice, categoriale[37]. Nu este lipsit de semnificație nici faptul că, deși consacră celor trei genuri convenționale capitole distincte în tratatul său *Opera literară*, iar descrierea formelor-tip este dominată de analiza atitudinilor și a elementelor structurale caracteristice, un teoretician de seriozitatea lui Wolfgang Kayser evită să definească «genul» și «specia», operație care l-ar fi condus poate într-un impas teoretic[38].

Pot, așadar, aceste concepte să ofere un punct de referință în hățișul formelor literare? Răspunsul ar putea fi în cele din urmă afirmativ, cu condiția de a nu ne mai întoarce la ideea de normativitate, care sărăcește literatura de experiențele vii, chiar dacă necanonice. Existența genului literar îl obligă, în acest caz, pe scriitor nu la respectarea preceptelor, a rețetelor, ci la reflecție asupra modului în care ar trebui să parcurgă drumul de la formele nebuloase, incipiente, ale creației la „punerea în act" a operei. Genul literar îl ajută pe scriitor să-și conștientizeze modelele, să se raporteze la tipuri asemănătoare de experiență creatoare.

La celălalt pol, conceptul constituie un instrument util criticului în evaluarea operei literare concrete. Respingând „mistica" genurilor literare, judecata dogmatică, rigidă, E.Lovinescu recunoștea, în același timp, utilitatea relativă a conceptelor de «gen» și «specie»; nu putem decât să subscriem la punctul de vedere al marelui critic: „Raportarea, deci, a unei opere de artă la genul din care face parte și examinarea ei prin prisma legilor de creație ale genului nu numai că nu e o atitudine excesivă, dar pune la îndemâna criticului un instrument de relativă precizie și-i dă putința unei oarecari certitudini de clasificare"[39]. Faptul că judecățile de valoare asupra tragediilor lui Shakespeare sau asupra romanului lui Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*,

---

37 B. Croce, Poezia, *ed.cit.*; în cap. IV, *Formația poetului și perceptistica*, Croce dedică o secțiune specială „sclerozării genurilor și destrămării lor", precizând încă de la primele rânduri: „Așa cum preceptele morale și cele logice sunt denaturate, unele prin cazuistica juridică și celelalte prin scolastică, până la a provoca rebeliunea unui Pascal sau a unui Galilei, tot astfel preceptele literare și poetice sunt denaturate prin **Doctrina genurilor literare**. Denaturarea constă în sclerozarea referirilor istorice, cuprinse în consemnările și definițiile dicționarelor și în schemele gramaticilor, ale retoricilor și învățăturilor poetice și literare, și transformarea lor în definiții și categorii filozofice; iar regulile fără putere de lege, prin care se formulează preceptele, se sclerozează și se transformă în comandamente și legi absolute." (pp.173-174); de altfel, secțiunea din *Estetica* (*ed.cit.*, *Istoria genurilor artistice și literare*, pp.491-504) este străbătută de aceeași idee: delimitarea genurilor s-a constituit în timp ca un eșec, de care, în primul rând, au devenit conștienți esteticienii. De aceea, Croce a valorizat în schița istorică a evoluției conceptului de gen artistic/literar acele teorii estetice care diminuează ca importanță sau chiar ignoră problematica genurilor.

38 W. Kayser, *Opera literară*, *ed.cit.*, cap. X, *Structura genului*, pp.465-542.

39 E. Lovinescu, *op.cit.*, p.400.

Scanned with OKEN Scanner

au fost la un moment dat negative (chiar violent negative) nu dovedește decât că, în aprecierile critice, au fost folosite tipare încremenite de tragedie sau de roman, a căror semnificație, marcată în fapt de istoricitate, a fost socotită ca fixată o dată pentru totdeauna. Acceptarea ***istoricității*** genurilor literare ar constitui cea mai bună dovadă de recunoaștere a vitalității literaturii, cea mai elocventă probă a faptului că literatura trăiește și că trăind își modifică formele și structurile.

Scanned with OKEN Scanner

# GENUL LIRIC

*„Poezia e o a doua lume în cea de aici. Poezia reprezintă față de proză ceea ce Muzica este față de vorbire."*

Jean-Paul Richter

Formele genului liric sunt cunoscute încă din Antichitatea timpurie. Lassos din Hermiona[40] sau poate Arion a creat ditirambul, formă a lirismului coral, ulterior ilustrat, între alții, de Simonide și Pindar. De altfel, denumirea de «liric» se leagă de modalitatea sincretică a execuției: recitarea poeziei lirice era, la cei vechi, însoțită de cîntecul lirei. Dar ditirambul stă la originile foarte îndepărtate și ale genului dramatic, ceea ce ar îndreptăți „tezele" lui Gianbattista Vico, recuperate încă de primii romantici, despre existența unui lirism originar, izvorât din nevoia fundamentală a omului de expresie: „Ceea ce obține mai sublim poezia este că atribuie simțire și pasiune lucrurilor insensibile; este însă totodată o caracteristică a copiilor aceea de a lua în mână lucruri neînsufletite și de a le vorbi, în joacă, întocmai ca și cum ar fi vorba de niște ființe vii. [..]Această axiomă filologico-filozofică ne dovedește că, atunci când lumea se afla în vârsta copilăriei, oamenii au fost prin natura lor poeți sublimi.": în consecință, toate națiunile vechi, „păgâne" au fost la originile lor națiuni poetice[41].

Acest titlu de noblețe, genul liric îl primește de altfel târziu, în zorii romantismului, căci, spre deosebire de epic și dramatic, în Antichitate el nu a suscitat decât sporadic reflecția teoretică. Nici un fel de aluzie la poezia lirică nu întâlnim în *Poetica* lui Aristotel, cu toate că bogăția poeziei grecești din epocă ar fi îndreptățit interesul filozofului. Aristotel împărtășea însă concepția contemporanilor, potrivit căreia doar poezia epică și cea dramatică sunt forme de *mimesis* (imitația oamenilor în acțiune); de aceea, judecata sa nu zăbovește asupra ditirambilor. Dacă totuși vrem să aflăm cum se producea și

---

40 Poet și muzician, Lassos a trăit pe la mijlocul secolului al VI-lea î.Chr. și a fost învățătorul lui Pindar. E. R.Curtius îl menționează în capitolul dedicat manierismelor formale, cu încercările lui de a scrie poeme în care să nu existe, de pildă, nici un s (*op.cit.*, p.325).

41 Gianbattista Vico, *Știința nouă*, studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, Univers, București, 1972, pp. 183; 185; v. pentru comentariul acestor „axiome" W.Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, *ed.cit.*, IV, pp.250 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

se recita o asemenea poezie, ar trebui să deschidem dialogul lui Platon, *Ion*, în care starea lirică era descrisă ca o formă de transă, a cărei povară poetul era sortit să o îndure, sub puterea inspirației ce îi fusese hărăzită de divinitate: „Într-adevăr, nu ne spun oare poeții că își sorb cântările din unda izvoarelor de miere care curg în anume grădini ca albinele, plutind și ei la fel de ușor? Și e adevărat ce spun: poetul e o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze doar după ce-l pătrunde harul divin și își iese din sine, *părăsit de judecată* (subl. G.D.). Cât își păstrează judecata, nici un om nu are puterea să creeze poezie sau să dea glas, în vers, unei preziceri. Așadar, dat fiind că nu prin puterea unui meșteșug pun ei, în creația lor poetică, atâtea lucruri frumoase despre faptele de care se ocupă [...], ci printr-un har divin, fiecare dintre ei este în măsură să creeze poezie frumoasă numai în genul către care i-a dat Muza avânt. Căci nu meșteșugul le călăuzește spusele, ci o putere divină [...]. Divinitatea ne arată, fără putință de îndoială, că poemele acestea atât de frumoase nu sunt nici omenești, nici ale oamenilor, ci divine și ale zeilor, iar că poeții nu sunt nimic altceva decât tâlmacii zeilor, stăpâniți fiecare de către cel care îl are sub stăpânire"[42]. Putem să ne închipuim că teoria platonică a inspirației poetice ca inspirație divină a cunoscut o răspândire semnificativă în epocă și că s-a bucurat de autoritate de-a lungul secolelor: poate că a determinat în oarecare măsură indiferența teoretică a filozofilor, a retorilor și a filologilor de mai târziu față de speculațiile în marginea fenomenului liric. Căci dacă poezia era un dar al zeilor, cum ar fi putut mintea omenească să-și asume îndrăzneala de a o judeca? De abia în perioada alexandrină, sintagma „gen liric" se va impune ca atare: totuși, confuzia în ce privește caracteristicile și elementele definitorii ale genului vor mai stărui încă mult timp.

Platon este, după cum aminteam, și inițiatorul – în spațiul cultural european – al unor speculații despre tipologia genurilor. El a rezervat liricului caracterizarea de ***poezie expozitivă***, adică de poezie în care poetul nu se ascunde în spatele unui personaj, ci înfățișează propriile sale cuvinte[43]. Gândul lui Platon nu a fost continuat însă nici de Aristotel, nici de filologii și retorii alexandrini care i-au urmat Stagiritului, în ciuda producției lirice remarcabile și a diversității formelor de manifestare a poeziei grecești. Acest dezinteres față de o posibilă circumscriere a liricului se menține timp de secole.

În Renaștere, de pildă, apar noi specii lirice (sau sunt resuscitate după o îndelungată absență) – poezia pastorală, sonetul, elegia –, dar definirea genului ca atare întârzie să se producă, iar confuziile stăruie și chiar

42 Platon, *Ion*, în *Opere*, II, p.141.
43 Platon, *Republica*, *ed.cit.*, Partea a II-a, 393ac, pp.165-166.

Scanned with OKEN Scanner

copleșesc scrierile unui Patrizzi sau Castelvetro. Ambiguitățile nu sunt desigur străine de ezitările care grevează conceptul de *mimesis* și care fac ca, permanent, să existe în epocă treceri, adesea insesizabile, de la *mimesis*-imitație la *mimesis*-verosimilitate, *mimesis*-ficțiune sau la *mimesis*-fabulație. Dar, în timp ce Castelvetro rămâne debitor unei concepții clasice, de esență aristotelică, Patrizzi introduce noi teme de meditație: între acestea, faptul că *furor poeticus* reprezintă cea mai importantă dintre însușirile ființei omenești, că puterea de invenție a poeților este nelimitată, că esența poeziei o reprezintă miraculosul (*il maraviglioso*)[44]. Ideile antiaristotelice, profesate de Patrizzi în plină Renaștere (sfârșitul secolului al XVI-lea), au erodat subteran, dar sigur, asemeni unei pânze de apă freatică, solul poeticii clasice și au făurit un alt chip nu numai reflecției despre literatură, dar și poeziei înseși. De aceea, este important să acceptăm că există dinspre epoca Renașterii, deloc omogenă sub aspectul opțiunilor estetice, până în zorii modernității, la marii preromantici, dar și la un E. A. Poe, o linie de continuitate, care atestă vitalitatea unei „tradiții a subversiunii" și care face ca, de fapt, nici o noutate să nu aibă caracter absolut.

Nici în Franța renascentistă lucrurile nu sunt mai clare, poate și pentru că poeții și cărturarii Pleiadei au preferat să adopte modelele italiene, realizând „producerea unei deplasări geografice în istoria esteticii"[45]. Ei au identificat genul liric în ansamblu cu oda, iar ideea supremației odei între celelalte forme ale genului liric se va perpetua cu deosebire în poezia franceză, până în vremea lui Victor Hugo. Nici în secolul clasic (al XVII-lea), Boileau nu tratează formele diferite ale poeziei lirice ca aparținând aceluiași gen, ci se ocupă doar de speciile recent apărute și cultivate în epocă (sonetul, rondoul, madrigalul, elegia)[46]. În schimb, contemporanul lui italian mai tânăr, L. Muratori, nu numai că nu renunță la tripartiția genurilor, dar admite că liricul reprezintă un gen fundamental, individualizat prin natura conținutului exprimat, anume sentimentele și pasiunile omenești[47]. Preocuparea pentru definirea genului liric prin conținutul exprimat de diversele lui forme va domina, între altele, concepția unui poetician important din a

---

44 W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, IV, p.18 și urm.

45 W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, III, pp.398 și urm.

46 Boileau, *Arta poetică*, Cântul II, în românește de Ionel Marinescu, ESPLA, București, 1957, pp. 40-51.

47 Lodovico Antonio Muratori, *Della Perfetta Poesia italiana*, II, Sebastiano Coleti, Venezia, 1724: recunoscând existența unui gen liric autonom, Muratori îi determină conținutul în sentimentele și pasiunile care animă ființa umană: în această capacitate de a zugrăvi tumultul sufletului omenesc stă măreția unor poeți ca Dante sau Petrarca. Dar sentimentele nu se limitează, în accepția poeticianului italian, la iubirea pământească: expresia ei cea mai înaltă este iubirea de Dumnezeu (Libro terzo, cap.al VII-lea, p.63 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Ch.Batteux (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*/ Artele frumoase reduse la un singur principiu, 1776), pentru care „beția sentimentului", pasiunile, starea de exaltare, de entuziasm reprezentau nucleul substanțial, comun speciilor lirice[48]. Batteux își depășește în bună măsură predecesorii, mai întâi pentru că examinează genul liric sub unghiul unificator al conținutului dominant, apoi pentru că însuși acest conținut - presimțit de Muratori, care, totuși, nu va accepta niciodată ideea de ***depășire*** a unui anumit prag de intensitate a sentimentelor - este foarte nou ca substanță, în raport cu ceea ce gândiseră predecesorii imediați din epoca clasică.

Spre deosebire de poeticienii francezi, preocupați mai ales de taxinomii, gânditorii germani, precum Herder, nu mai identifică genul cu specia, ansamblul formelor liricului cu oda. Herder pune la îndoială și definirea genului liric în raport cu imitația, pentru că, observă pertinent, nu de imitație se poate vorbi în cazul liricului, ci, mai curând, de exprimarea pasiunilor, a bogăției de trăiri intense: de aceea, „prin firea ei", poezia trebuie să fie „activă"[49]. Herder detaliază această observație, renunțând la criteriul tipului de imitație pentru cel al conținutului specific fiecărui gen „Ea [poezia], limba simțurilor și a primelor impresii puternice, limba pasiunii și a tot ceea ce produce aceasta, a imaginației, acțiunii, memoriei, bucuriei sau durerii, a celor trăite, văzute, savurate, realizate ca și a speranței sau temerii de a săvârși ceva în viitor, – cum să nu fie activă?[...] Ea lasă o copie în suflet, așa cum o imagine și o pecete își lasă forma în cuarț sau argilă."[50]. O împărțire asemănătoare, bazată în fond tot pe un criteriu psihologic, conține și definiția genului liric pe care i-o datorăm lui Goethe, în *Noten und Abhandlungen zu besseren Verständnis des Westõstlichen Divans* (Note și discuții pentru o mai bună înțelegere a Divanului occidental-oriental). Există „trei forme originare ale creației literare": una „net povestitoare"(epicul), alta care „conține o acțiune săvârșită de personaje" (dramaticul), iar alta „agitată de emoții" (liricul). Cele trei forme se pot topi în substanța aceleiași opere poetice, căci puține creații literare, precum *Iliada*, pun în valoare forme pure: de cele mai multe ori, avem de a face cu dominarea unei forme asupra celorlalte două, iar cu această din urmă observație Goethe face mai curând o încercare de

48 L'abbé Charles Batteux, *Principes de littérature*, III, cinquième édition, Saillant & Nyon, Paris, 1774. Batteux consacră definirii genului liric aproape întreaga secțiune a șasea, afirmând chiar din primul capitol (după ce intuise profetic legătura intimă dintre poezie și muzică): „Vom putea defini, așadar, Poezia lirică, drept cea care exprimă sentimentul." (pp. 216-217 și urm.).

49 Johann Gottfried Herder, *Despre înrâurirea artei poetice asupra obiceiurilor popoarelor în timpurile vechi și noi*, în *Scrieri*, traducere de Cristina Popescu, Univers, București, 1975, p.66 și urm.

50 J. G. Herder, *op.cit.*, p.66.

Scanned with OKEN Scanner

explicitare a propriei opere poetice, adesea imposibil de cuprins în patul procustian al unui gen, decât de reflecție dezinteresat teoretică [51].

Observațiile lui Hegel asupra genului liric, cuprinse în volumul al doilea al *Prelegerilor de estetică*, urmează gândirea speculativ-filozofică inaugurată de predecesori: genurile literare sunt definite în funcție de ***raportul dintre subiectivitatea creatoare și obiectul contemplației artistice***. Mișcarea lirismului nu se face înspre exterior, ci către interioritatea, către subiectivitatea creatorului însuși: „[...] poetul liric autentic nu are nevoie să plece de la evenimente exterioare pe care să le povestească cu bogăție de sentimente sau de la alte împrejurări și ocazii reale care să devină impulsul efuziunilor sale, ci el este, pentru sine, o lume subiectiv încheiată, încât el poate găsi impulsul, ca și conținutul ***în sine însuși*** și din această cauză se poate opri la situațiile, stările, evenimentele interioare și la pasiunile propriei sale inimi și ale propriului său spirit"[52]. De aici, provine și judecata superficială, potrivit căreia se pretinde că în lirică „subiectul și particularul ar prezenta interes deja în sine și pentru sine"[53]. Dar poezia, mai bine zis conținutul ei, nu se identifică pentru Hegel cu multitudinea trăirilor individuale ale poetului: ea accede la lirism doar atunci când apare dominată de interioritate, pe care nu o identifică însă cu subiectivitatea empirică a poetului. Filozoful o afirmă, de altfel, într-un mod care nu lasă loc nici unei îndoieli: „Din obiectivitatea obiectului spiritul coboară în sine însuși, privește în propria sa conștiință, dând satisfacție trebuinței de a face reprezentabile, în locul realității exterioare a obiectului, prezența și realitatea acestuia în sufletul subiectiv, în experiența inimii și în reflexia reprezentării, făcând astfel reprezentabile conținutul și activitatea vieții interioare. Dar pentru ca această exprimare să nu rămână expresia întâmplătoare a subiectului ca atare, adică a subiectului ca simțire și ca reprezentare nemijlocită, ci să devină limbă a interiorului p o e t i c, intuițiile și sentimentele, oricât le-ar aparține în propriu poetului ca individ singular și oricât le-ar zugrăvi el ca pe ale sale, trebuie să aibă totuși un conținut general-valabil, adică să fie în ele însele sentimente și considerații veritabile, pentru care poezia inventează și descoperă expresia adecvată și vie"[54]. Hegel deosebește, așadar, ***subiectivitatea empirică de forma ei obiectivată, generalizată***: distincția se va statornici drept una din ele mai importante achiziții ale gândirii estetice despre genul liric, față de care raportarea pozițiilor ulterioare va deveni aproape obligatorie.

---

51 *Gândirea lui Goethe în texte alese*, I, alegerea și sistematizarea textelor, traducere și comentariu de Mariana Șora, Minerva, București, 1973, pp.367-368.
52 G. W. Fr. Hegel, *op.cit.*, II, p.253.
53 G. W. Fr. Hegel, *op.cit*, p.254.
54 G. W. Fr. Hegel, *op.cit*, p.151.

Scanned with OKEN Scanner

Gândirea romantică a privilegiat definirea liricului ca modalitate de raportare a omului la realitate. Urmând linia idealismului obiectiv kantian, Fr. Schelling dezvoltă în *Philosophie der Kunst* (Filozofia artei) o serie de speculații privitoare la natura artei ca posibilitate de cunoaștere a absolutului. În cazul genului liric, dominat de caracterele lumii reale, se desăvârșește cunoașterea spirituală, exprimarea conștiinței de sine a poetului, în măsura în care aceasta se structurează în jurul unei trăiri fundamentale[55].

Prezența componentei gnoseologice domină și meditația schopenhaueriană asupra artei: poezia este cunoaștere atât în punctul inițial, în intenție, cât și în substanță; ea se găsește față de filozofie în același raport în care se află experiența față de știința empirică[56]. Decupăm din multitudinea reflecțiilor două citate lămuritoare pentru maniera în care Schopenhauer înțelegea esența poeziei: „Revenind la cele spuse mai sus, constatăm că intuițiile poetului, atunci când pune în mișcare imaginația noastră, este de a ne revela idei, adică de a ne face să intuim, cu ajutorul unor imagini, în ce constă viața și ce sens are lumea." Argumentarea continuă, introducându-se diferențele specifice: „Experiența ne mijlocește anume cunoașterea lumii fenomenale sub un aspect particular și servindu-se de exemple; știința îmbrățișează totalitatea lumii fenomenale cu ajutorul conceptelor de ordin general. Astfel, prin poezie luăm cunoștință de ideile (platonice), de esența, prin mijlocirea particularului, care servește drept exemplificare, pe când filozofia vrea să ne învețe să cunoaștem, în totalitate și în mod general, esența intimă a lucrurilor, exprimată în poezie – în mod particular"[57]. Intuim la acest adversar înverșunat al lui Hegel continuitatea cu linia de gândire a marelui său predecesor, mai ales atunci când face observații colaterale subiectului, cum ar fi aceea că poeții mari – Goethe sau Shakespeare – sunt asemeni unor „ventriloci", pentru că ei se transpun în personajele pe care le creează, pe când un poet „de rangul al doilea" ca Byron (se vădește încă o dată bunăvoința limitată pe care filozoful o avea față de romantismul grandilocvent, retoric!) va transpune personajul principal al unui poem în ființa sa lăuntrică[58]. „Obiectivarea subiectivității lirice" în care Hegel vedea o condiție intrinsecă de existență a poeziei lirice este generalizată de Schopenhauer, în acord cu preferințele sale care mergeau spre arta clasică, pentru literatură în ansamblul ei ori, cum el însuși preciza, pentru întreaga poezie, fie ea epică, lirică sau dramatică.

---

55 K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, *ed.cit.*, p. 374 și urm.
56 A.Schopenhauer, *[Cu privire la estetica poeziei]*, ibidem, p.79.
57 A.Schopenhauer, *op.cit.*, p.76; 79; de altfel, filozoful recunoaște în plasticitate și principiul individualității adevărata esență a poeziei (*ibidem*, p.85).
58 A..Schopenhauer, *op.cit.* , pp.87-88.

Scanned with OKEN Scanner

Reflexe din reinterpretarea schopenhaueriană a esteticii lui Hegel se descifrează și în scrierea de tinerețe a lui *Friederich Nietzsche Die Geburst der Tragedie* (Nașterea tragediei), în care necesitatea purificării lirismului de reziduurile subiectivității deformatoare dobândește și o ***dimensiune axiologică***, pentru că ea este pusă în legătură cu ideea de valoare (estetică/ literară). Numai artistul care își poate depăși subiectivitatea propriilor trăiri accede la universalitate și la autenticitate: „[..] estetica mai nouă nu poate decât să adauge că artistului obiectiv i se opune pentru prima oară un artist «subiectiv». Această interpretare nu ne poate fi de folos, căci noi nu cunoaștem artistul subiectiv decât ca artist prost și cerem, în primul rând, oricărei arte, de orice fel și de orice nivel, înfrângerea subiectivului, liberarea de «Eu», potolirea oricărei voințe și dorințe individuale. Fără obiectivitate, fără percepere pură, dezinteresată, nu putem crede în vreo creație cu adevărat artistică." Luându-și ca premisă un asemenea adevăr axiomatic, esteticii i se cere să răspundă la următoarea întrebare: cum este posibilă existența poetului liric, de neimaginat în afara torentului de patimi, de sentimente tumultuoase, ca artist? Deosebirea față de poetul epic este că acesta se află sub puterea imaginilor pe care le creează, copleșit parcă de „plăcerea onirică ce i-o dă aparența"; în schimb, poetul liric rămâne închis în sine: „imaginile liricului nu sunt nimic altceva decât el însuși, și oarecum diverse obiectivări ale lui: de aceea, fiind centrul mobil al acelei lumi, are tot dreptul să spună «Eu»: acest «eu» însă nu este cel al omului treaz și empiric-real, ci singurul «eu» existând etern și cu adevărat în străfundul lucrurilor; cu ajutorul imaginilor sale, geniul liric pătrunde cu privirea până în acest străfund; ni-l reprezentăm văzându-se printre aceste imagini și pe el însuși ca non-geniu, anume ca «subiect», în învălmășeala patimilor și a instinctelor volitiv-subiective ce tind către un obiect bine definit, care îi pare real; dacă acum pare că geniul liric și non-geniul legat de el ar fi unul și același, ca și cum cel dintâi ar spune despre sine unicul cuvânt «eu», această aparență nu ne mai poate înșela cum a înșelat pe aceia care l-au considerat pe poetul liric, poet subiectiv"[59].

Dacă examinăm cu minimă atenție principalele aserțiuni despre ce reprezintă genul liric, nu se poate să nu percepem – de la Platon și Aristotel până la Hegel și esteticienii posthegelieni – starea de inconfort, generată de dificultatea de a-i conferi acestuia un statut ***ontologic***, care să îl circumscrie în funcție de relația dintre ficțiune și realitate. Încercările de a identifica nucleul constitutiv al genului cu exprimarea sentimentelor – temă ce străbate de-a lungul secolelor meditația filozofilor –, de a atribui poeziei, celei ocazionale, un referent precis sau de a pune semnul egalității între eul liric și

59 Friederich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Pan, București, 1992, pp. 23-26.

Scanned with OKEN Scanner

eul empiric al poetului, imprimând reflecției o notă conținutist-naivă, vorbesc neîndoielnic despre actualitatea spinoasei chestiuni a imitației în poezia lirică; tot astfel, accentul apăsat pus pe caracterul ludic al actului poetic a sugerat, o dată cu absolvirea poeziei de orice responsabilitate (poezia ca act gratuit), și posibilitatea de a pune între paranteze chestiunea imitației în lirică. O lucrare de referință ca cea a lui Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung* (Logica genurilor literare, 1977), izvorâtă parcă din dorința de a da un răspuns tranșant, taie nodul gordian: genul liric nu se poate raporta la categoria de *mimesis*, deci la un mod propriu de existență a ficțiunii literare, pentru simplul motiv că poezia nu este ficțiune, cel puțin în sensul pe care ni l-a transmis tradiția aristotelică. Dimpotrivă, poezia se construiește în jurul unui ***enunț de realitate***[60]. Așezând de o parte formele epicului și pe cele ale dramaticului (mimetice), iar de cealaltă parte formele genului liric, Käte Hamburger îi rămâne debitoare atât lui Aristotel care păstrase o tăcere semnificativă asupra relației dintre poezia lirică și ficțiune, cât și lui Hegel care observase: „Conținutul operei de artă lirice nu poate fi desfășurarea unei acțiuni obiective cu legături bogat ramificate și formând o întreagă lume, ci este subiectul individual, și tocmai de aceea caracterul singular al situației și al subiectelor, precum și felul în care sufletul se înfățișează într-un astfel de conținut pe sine conștiinței, cu judecata lui subiectivă, cu bucuria și admirația sa, cu durerea sa, cu simțirea sa în general"[61]. În acest punct, se articulează gândirea estetică a cercetătoarei germane la cea a predecesorilor: enunțul liric reprezintă „enunțul unui subiect de enunțare", a unui ***Eu liric***. Evident, Eul liric nu se identifică cu cel psihologic, cu toate că este individual, iar subiectivitatea, dacă există, apare ca un efect în text al atitudinii subiectului enunțător[62]. „De ce - se întreabă Käte Hamburger - poemul liric este un enunț de realitate, cu toate că enunțarea sa nu are o funcție într-un complex de realitate?" Răspunsul pare pe cât de simplu, pe atât de greu de contrazis: „Faptul că, citind un poem, instalăm în interpretarea noastră un referent-obiect posibil, mai mult sau mai puțin identificabil, pur și simplu deoarece el are o funcție în raport cu sensul (cu referentul poemului), un asemenea fapt nu înseamnă decât că suntem, din principiu, eliberați de orice interes pentru valoarea proprie a acestui obiect. Astfel, acela care gustă și interpretează poemul răspunde voinței Eu-lui liric.[...] Experiența noastră pune în discuție doar enunțarea lirică a subiectului enunțător; ne este interzis să depășim limitele câmpului său de experiență, unde se poate spune că ne-a

60 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traducere din germană de Pierre Cadiot, Seuil, Paris,1986.Pentru o examinare critică a teoriei lui Käte Hamburger, reprezentantă strălucită a „neoaristotelismului", v. G.Genette, *Introducere în arhitext, ed.cit.*, p.98 și urm.

61 G.W.Hegel, *op.cit.*, p.252.

62 K.Hamburger, *op.cit.*, p.208.

Scanned with OKEN Scanner

ținut captivi. Aceasta arată totodată că enunțul liric este pentru noi un enunț de realitate, în măsura în care trimite exact doar la subiectul enunțării lirice"[63]. Experiența la care se raportează o poezie lirică poate fi „fictivă"(deci inventată), dar nu și subiectul acestei experiențe, iar o dată cu el subiectul enunțării. Eul liric nu poate fi decât real.

Distincția operată de K. Hamburger se repercutează și asupra funcției pe care cuvântul o are în cele două mari genuri ce împart între ele câmpul literaturii: genul ficțional și genul liric. Aici, ca în majoritatea contextelor nonliterare, ***cuvântul deține o funcție a imediatului, pe când în genul ficțional cuvântul mediază relația dintre ficțiune și realitate. În genul liric cuvântul face corp comun cu enunțarea, își epuizează valențele în însuși actul rostirii lui poetice.***

Așa cum am amintit deja, gândirea germanilor a fost înainte de toate interesată de clarificarea statutului ontologic al poeziei lirice, pe când cea a francezilor s-a manifestat precumpănitor ca taxinomică. Germanii au pus în relație definirea genurilor cu filozofia și speculația estetică, în timp ce francezii s-au arătat mai preocupați de fixarea, în practica literară, a formelor de expresie lirică: delimitarea teritoriului ocupat de genul liric, pornind de la atitudinea fundamentală, care situează subiectul creator într-un anumit raport cu obiectul contemplației sale, este înlocuită cu delimitarea diferitelor regiuni ale acestui teritoriu.

Identificat la început și pentru mult timp cu oda, genul liric își lărgește treptat orizontul, incluzând mai întâi ***elegia***, apoi ***liedul*** sau ***poezia de idei***. Romanticii și, urmându-le exemplul, simboliștii au descoperit farmecul speciilor cu formă fixă (cunoscute încă din perioada medievală): ***sonetul, rondelul, trioletul*** sau ***virelai*** etc., pe care câteva secole de disciplinare clasică, în ritm de metronom, le ignorase aproape cu desăvârșire. Faptul că, în 1872, în plină efervescență simbolistă, poetul Théodore de Banville consemnează în tratatul său de versificație toate aceste forme și încercă să le impună gustului literar[64] atestă o deschidere a sensibilității și începutul unei eliberări formale, care va face ca, nu peste mult timp, chipul poeziei să devină de nerecunoscut.

Definirea genului liric prin caracteristici intrinseci a constituit mai rar o preocupare în afara spațiului francez. La sfârșitul secolului al XIX-lea, Wilhelm Scherer, autorul unei *Poetici* de răsunet în epocă (1888), a cărui influență asupra stilisticii lui Tudor Vianu este bine cunoscută, distingea trei tipuri fundamentale de manifestare a lirismului, în funcție de asemenea parametri formali, dar și de modalitatea de obiectivare a stării lirice. El

63 K. Hamburger, *op.cit.*, p.237.'
64 Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, G. Charpentier, Paris, 1881.

Scanned with OKEN Scanner

identifica o lirică a eului (*Ichlyrik*), în care poetul se exprimă pe sine, o lirică a măștilor (*Maskenlyrik*), în care poetul își exprimă sentimentele sub o identitate de împrumut și o lirică a rolurilor (*Rolenlyrik*), foarte apropiată de expresia dramatică, pentru că poetul exprimă sentimente ce nu-i aparțin[65]. Privită din unghiul acestei distincții, lirica eminesciană apare mai curând ca o lirică a exprimării identității, a exprimării de sine; așa cum observa și T. Vianu, la Eminescu, dominat de „fervoarea intimistă a operei lui poetice"[66], nu aflăm aproape niciodată o lirică a rolurilor și foarte rar chiar una a măștilor: Rugăciunea unui dac sau *Odă în metru antic* pun în valoare o asemenea formă de lirism. Poezia lui Heliade Rădulescu sau cea a lui Macedonski, în schimb, oscilează între lirismul măștilor și cel al rolurilor, iar lui George Coșbuc îi este proprie o lirică a rolurilor: într-adevăr, cititorii rămâne impresionat de mulțimea „personajelor" care îi populează universul liric. Obiecția care s-ar putea aduce unei asemenea împărțiri a modurilor lirice este aceea că ea nesocotește unitatea de atitudine a subiectului care enunță în cele trei ipostaze, parând a exista în sine, neraportate la o categorie supraordonată.

Subliniind importanța studiului lingvistic al poeziei, și O.Walzel sugera distincții între formele liricității, în funcție de jocul persoanelor pronominale, ce dezvăluie sau disimulează relațiile eului liric cu lumea: „Cine merge doar puțin mai departe și cercetează dacă o operă poetică vorbește despre un EU sau dacă se adresează unui TU, sau dacă relatează despre un EL sau EA, descoperă caracteristici ale artei cuvântului care semnifică ceva decisiv pentru ansamblul numitei opere de artă. Astfel, se știe de mult nu numai să se diferențieze narațiunea la persoana a treia, de povestirea la persoana întâi, ci să se simtă și etosul contradictoriu al ambelor. Cât de importante sunt aceste diferențe pentru lirică, recunoaște fiecare – așa cum am făcut-o și eu – care constată abaterea treptată de la lirica EU-ului și creșterea vizibilă a unei lirici ce cântă despre un EL sau o EA"[67]. În mod ciudat mai conservator, Roman Jakobson socotea că esența formală a lirismului o constituie rostirea la persoana I singular, timpul prezent, punct de vedere altminteri destul de răspândit în epocă, pe care Walzel îl sancționează ( „Grăbiții au numit

65 Tudor Vianu, *Curs de stilistică*, în *Opere*, vol. IV, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, Minerva, București, 1975, pp. 555-556.Comentând distincțiile lui W.Scherer, pe care, semnificativ, le leagă de jocul formelor pronominale, deci tot de o particularitate a expresiei, T.Vianu constată că există o posibilitate de confuzie între lirica măștilor (sau „mascată") și lirica rolurilor: „Eul mascat este intim, îndrăzneț, obscur adesea; eul rolurilor este individualizat, străin. În lirica mascată poetul pune masca pentru a se exprima mai ușor; în lirica rolurilor el își dezvăluie laturile cele mai nebănuite, mai excentrice din firea sa; el își ia un rol pentru a se descoperi pe sine." ( p. 556).

66 T.Vianu, *op.cit.*, p.557.

67 Oskar Walzel, *Esența operei de artă poetice*, în *Conținut și formă în opera poetică*, *ed.cit.*, pp.336-337.

Scanned with OKEN Scanner

prezentul, modul de exprimare specific al poeziei lirice..."), iar funcția limbajului pe care liricitatea ar pune-o în valoare ar fi cea emotivă[68]. Independent de cercetările lui Jakobson, T.Vianu înclina și el să creadă că esența lirismului este substanțial legată de prezentul verbului: „Există o corelație între prezent și redarea unui sentiment în dezvoltare, între prezent și lirica devenirii"[69]. Putem înțelege mai bine, dacă luăm în calcul acest parametru formal de caracterizare a genului liric, afirmațiile lui Käte Hambruger referitoare la subiectul de enunțare și la caracterul de adevăr (*nonmimesis*) a ceea ce el enunță: prezentul verbului este chiar timpul enunțării, timpul care validează actul de enunțare și existența unui subiectul enunțător.

Spre deosebire de speciile altor genuri, cele ale genului liric evidențiază, cel puțin într-un segment temporal foarte larg (până spre sfârșitul secolului trecut, când o seamă de tipare consacrate ale poeziei se perimează), caractere formale, care au funcționat timp de secole ca „indici de recunoaștere", de „supracodificare". Ritmul, de pildă, a constituit un asemenea atribut al poeziei (lirice sau nu, este adevărat). El și-a menținut privilegiul de atribut esențial și după disoluția organizării formale canonice a substanței poetice în vers, strofă, metru și după impunerea versului liber. Mai interesant ar fi să observăm că asemenea moduri de organizare formală au particularizat în timp specii literare sau perioade întinse din istoria literaturii: lui Hegel hexametrul i se părea a fi un excelent metru epic și chiar așa a și fost socotit pentru epopeea antică; alexandrinul iambic a fost metrul cel mai des folosit în meditația romantică; endecasilabul iambic a constituit tiparul formal predilect pentru sonetul petrarchist etc. Poeții au înțeles să-și facă un titlu de glorie din a respecta cu strictețe organizarea formală a sonetului: structura de 14 versuri, distribuite în două catrene, urmate de două terține, cu rime îmbrățișate în catrene (*abba baab*) și împerechiate în terține (*cdc dcd*). O altă specie a poeziei cu formă fixă, rondelul, alcătuit din 13-14 versuri a câte opt-zece picioare, având doar două rime, este legată încă din secolul al XIV-lea de numele lui François Villon, apoi în cel următor de cel al lui Charles d'Orléans, un maestru neegalat al genului. Peste secole, rondelul va deveni în parnasianism o formă destul de frecventată[70], iar faptul că Al. Macedonski și-a încheiat cariera poetică cu un ciclu intitulat *Rondeluri* (1925) i-a făcut pe istoricii literari să vorbească despre o fază parnasiană în creația sa.

Asemenea considerații, exacte sub raportul informației istorico-literare, rămân uneori exterioare în raport cu esența lirismului, chiar dacă își găsesc locul în analiza de text. Mărcile formale încetează să mai funcționeze în poezia modernă ca indici de recunoaștere: în bună măsură, nucleul gândirii

68 Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, ed.cit.*, p.219; O.Walzel, *ibidem.*
69 Tudor Vianu, *Curs de stilistică, ed.cit.*, p. 549.
70 V.Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, Univers, București, 1979, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

estetice a lui Käte Hamburger este configurat tocmai de conștiința acestei noi realități poetice. Acum orice experiment formal este îngăduit, iar încercarea de a revitaliza moduri de expresie proprii unei perioade literare trecute nu mai apare neapărat drept o formă de neoclasicism sau de romantism întârziat. De aceea, în perioada postmodernă pe care o traversăm, poezia cu structură prozodică „tradițională" poate foarte bine coexista, chiar în creația aceluiași autor, cu cea în care destructurarea tiparelor tradiționale s-a consumat până la capăt: este cazul poeziei lui Ion Stratan din volumul *Mai mult ca moartea*, ilustrează în egală măsură maniera poetică dominantă a generației sale – libertate în tratarea formelor prozodice, încifrare a sensurilor, absența efuziunilor sentimentale, atitudine intelectuală, oroarea de calofilie – și o manieră, să-i spunem „tradițională", în psalmi, în care litania dobândește interioritate muzicalizată.

De fapt, poezia modernă ca și cea postmodernă par să renunțe și la această „prejudecată", doar parțial formală, legată de circumscrierea genului liric, care este muzicalitatea. Începând cu avangardiștii, trecând prin lirica lui Nichita Stănescu, poezia românească a străbătut un drum marcat de renunțarea rând pe rând la atributele consacrate ale liricii. Dacă la predecesorii imediați se mai putea decela, dincolo de alcătuirea poeziilor din strofe și versuri cu structură metrică cvasiregulată, o alcătuire ritmică interioară perceptibilă, poezia „optzeciștilor" (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan etc.) renunță fără regrete la farmecul discret (și desuet) al muzicalității. Am putea vorbi, în acest sens, de o poezie paradoxal ***antilirică***, în măsura în care am continua să socotim asemenea însemne exterioare drept indiciul unei substanțe ireductibile a genului.

Ca și particularitățile constitutive ale altor genuri literare, și atributele liricității au caracter istoric. O dată muzicalitatea pierdută, ritmul și suportul lui material (recurența structurilor sonore sau de sens) sunt suplinite de alte realități (inclusiv formale), care tind să uzurpe statutul de atribute indeniabile ale poeziei lirice. Printre acestea, ***„narativizarea"*** poeziei și ***anularea distanței dintre registrul conotativ și cel denotativ al textului***, ceea ce impune lectura ***literală***, ***ficționalizarea*** cu suspendarea recursului la vreun model al realității. Matei Vișniec practică, de pildă, o lirică, în care fragmente de structuri narative, descriptive, dialogate (între personajul îndărătul căruia se retrage eul liric și „kâinele" Leukodemos, *raisonneur* melancolic) se amestecă pentru a forma terenul de pe care lirismul se înalță spre un orizont de contemplație ludic-ironică asupra fragilității condiției umane. Pasionantă, în poeziile lui Vișniec, este chiar construirea, text cu text, a lumii paralele, în care mecanismele generatoare de povestire funcționează, punând în mișcare crâmpeie de cunoaștere enciclopedică, a căror ierarhizare în importanță este regândită, după logica personajului ce rostește „eu", „singurul locuitor" al unui

Scanned with OKEN Scanner

spațiu pe de-a întregul inventat pentru uz personal: „De prea multă singurătate/kâinele meu Leukodemos/a început să vorbească//de obicei se așeza la picioarele mele/și mă privea liniștit ori mă urma/ în plimbările mele prin orașul pustiu//într-o seară văzându-l mai plictisit ca niciodată/i-am atins blana moale și atunci el/a scos primul cuvânt și mi-a spus «lasă-mă»//iar în zilele următoare/mi-a spus «afară plouă» și a pronunțat de câteva ori/cuvântul «îngrozitor»/apoi a început să mă salute/îmi spunea plin de ironie «bună ziua»//începutul cu încetul a început să-mi povestească/mici fragmente din viața sa mi-a povestit/cât e de îngrijorat de soarta castanilor/și de unele crăpături mai adânci care au apărut/pe zidurile orașului//mai târziu am discutat despre noapte/ despre anotimpuri despre succesiunea lor și despre/unele aspecte ale viselor despre ce e mai bine să faci/în caz de ninsoare de tristețe de liniște/așa am ajuns la filozofie la etică/am discutat despre Seneca despre Lucrețiu/am dezbătut pe larg frumoasele principii ale lui Aristot/cu ochii umeziți cu sufletele tremurânde/l-am dezbătut zile în șir pe nefericitul Platon//apoi a venit toamna iar kâinele Leukodemos/s-a retras din nou într-o adâncă tăcere/se așeza la picioarele mele/și mă privea gânditor." (***Orașul cu un singur locuitor. Continuare. Întâmplări cu Leukodemos, II,*** 1982). Narativizarea poeziei lirice nu are ca efect imediat numai ștergerea granițelor dintre liric și epic, ceea ce provoacă ezitări în a decide cărui gen îi aparține un text literar; ea propune nu numai o redefinire a liricului, circumscris de atitudinile fundamentale cu care ființa umană traversează această lume, ci și o redefinire a epicului, care descoperă tot mai mult povestirea, ca formă privilegiată de realizare.

Mai realist și mai aproape de eficacitatea exercițiului critic ar fi, urmând exemplul lui Käte Hamburger, să reconsiderăm conceptul însuși de „lirică" și, odată cu acesta, granițele genului. De fapt, este mai puțin important dacă unele texte (termenul «text», mai neutru, este folosit aici intenționat) scrise de Cezar Ivănescu sau de Matei Vișniec, aparțin „de drept" poeziei lirice, dacă ele mai amintesc de vreun vestigiu al vechiului regat al poeziei, așa cum o cunoșteam. Important este ca lectura unor asemenea texte să declanșeze în cititor acea stare de spirit, care să îl facă ***să adere necondiționat la adevărul intrinsec al înlănțuirilor de cuvinte, fără ca vreo mediere din partea realității să mai fie necesară***. Dacă este adevărat că literatura își construiește propriul ei referent, atunci poezia, în cel mai înalt grad, satisface această condiție de manifestare a literarității: mai mult chiar, am putea afirma, contrar a ceea ce credeau Benedetto Croce, iar mai târziu suprarealiștii, că poezia nu există într-o relație de antinomie (privilegiată pentru ea) cu literatura, ci reprezintă forma supremă de manifestare a acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

# GENUL EPIC

*„[...] «literatura epică» –adică romanul, nuvela, povestirea – nu poate dispărea, pentru simplul motiv că imaginația literară prelungește creativitatea mitologică și experiența onirică. Posibilitățile narațiunii sunt infinite, pentru că infinite sunt «personagiile» și «evenimentele» atât în viață și în istorie, cât și în universurile paralele pe care le fundează imaginația creatoare."*

Mircea Eliade

Epicul reprezintă o formă fundamentală a creativității literare. La originea termenului stă gr. *epikos*, derivat din *epos* «zicere, spunere»: așa cum o arată și etimologia, caracteristica esențială care întemeiază genul este ***spunerea***, iar această caracteristică atrage de la început atenția asupra imposibilității de a concepe literatura epică în afara temporalității care își găsește, în acest caz, forme specifice de proiecție. Firește că, așa cum de altfel observase cu mai bine de două sute de ani în urmă G. E. Lessing în celebrul său eseu *Laokoon*[71], literatura în întregul ei este, ținând seama de dimensiunea receptării, – o artă a succesiunii, în contrast cu sculptura sau arhitectura, arte ale simultaneității. Proiecția temporalității cosmice asupra existenței umane, generată de impulsul fundamental de a vedea această existență în devenirea ei, reprezintă nu numai o trăsătură categorială a genului epic, ci și a literaturii în general. În genul epic trăsătura este însă mai bine pusă în evidență decât în cel liric, în care sensibilitatea noastră înregistrează aparenta suspendare a temporalității, sau în cel dramatic, în care temporalitatea este limitată prin convenție, fie și numai din pricina condiționărilor impuse de reprezentarea scenică. Raportarea ***manifestă*** la temporalitate generează trăsături structurale, care, dincolo de varietatea deconcertantă a formelor, configurează morfologia epicului: dar raportarea la axa temporalității indică și legătura genetică între concretizările moderne ale genului epic și modelele originare: ***istoria*** și ***mitul.***

---

71 Gottfried Ephraim Lessing, *Laokoon sau despre limitele picturii și ale poeziei. Cu note explicative ale diferitelor puncte din istoria artei antice*, traducere de Lucian Blaga, Univers, București, 1971, cap. XVI, p.107 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Modelul mitic supraviețuiește nu numai în formele arhaice ale epicului – ***basmul*** și ***legenda*** –, devenite la rândul lor forme paradigmatice, dar și în selecția conținuturilor caracteristice acestui gen. Dacă în *Poetica* aristotelică istoria oferea creatorului modelul succesiunii cronologice a evenimentelor, miturile, simțite ca orizont al literaturii, dar nemenționate totuși ca posibile modele, poate și pentru că experiența literară a Greciei lui Aristotel se situa în imediata lor proximitate, intervin în configurarea conținuturilor reprezentate, dar și în plăsmuirea eroilor care constituiau suportul uman al exprimării acestor conținuturi. Nu toate întâmplările omenești se cuvine a fi reținute de literatură, ci doar acelea care pot avea înțeles pentru ceea ce poetul vrea să plăsmuiască. Homer este un poet desăvârșit, pentru că în *Iliada* și *Odiseea* a știut, între altele, să-și limiteze povestirea la un singur moment unitar, organic. Organicitatea nu este dată de prezența aceluiași personaj ca agent al acțiunii, ci de faptul că toate întâmplările narate se subordonează aceleiași acțiuni: „Într-adevăr, compunând Odiseea, [Homer] nu s-a gândit să cuprindă în ea toate pățaniile eroului, – faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oștilor, întâmplări a căror legătură nu era de ajuns de strânsă pentru ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil, – ci a compus-o în jurul unei singure acțiuni, în înțelesul dat de noi cuvântului, și așișderi și *Iliada*"[72]. Ideea este reluată de Aristotel în capitolul al XXIII-lea, atunci când constată natura diferită a subiectului în poezia epică și în istorie: „Evident, iarăși, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeași ca a subiectelor istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înlăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de altul"[73]. Aristotel exemplifică cu observația că biruința navală de la Salamina și înfrângerea cartaginezilor în Sicilia sunt două evenimente aproximativ simultane, pe care istoria este datoare să le consemneze ca atare, dar care nu pot intra împreună în alcătuirea subiectului opere epice, pentru că au avut țeluri diferite. Homer a ținut să pună în valoare în *Iliada* acea convergență a momentelor unei singure și grandioase acțiuni: de aceea, el nu a povestit desfășurarea întregului război, ci numai sfârșitul acestuia. Se întrezărește în asemenea observații încercarea lui Aristotel de a conferi poeziei epice nu numai autonomie în comparația cu istoria (comparație care constituie una din axele *Poeticii*), ci și realitate în raport cu categoria de *mimesis*, organicitate, pentru ca omul să poată cuprinde mai lesne, prin percepție și memorie, un șir de evenimente povestite, care converg către același deznodământ.

72 Aristotel, *op.cit.*, VIII, 1451a, p.64.
73 Aristotel, *op.cit.*, XXIII, 1459a, p.87.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul teleologic pe care Aristotel îl imprimă subiectului poeziei constituie și una din cerințele tragediei, anume aceea pe care poeticienii renascentiști și, ulterior, Boileau s-a grăbit să o formuleze prin regula celor trei unități: constatarea conduce la observația că, în ultimă instanță, subordonarea față de necesitatea verosimilului era mai importantă decât orice altă cerință și că, în ceea ce privește natura subiectului, deosebirea dintre poezia tragică și cea epică era mai curând una de amploare decât de natură; altfel nu s-ar înțelege de ce Aristotel precizează că din *Iliada* sau *Odiseea* abia dacă s-ar putea scoate o tragedie sau două, pe când din *Mica Iliadă*, blamată pentru lipsa de coerență a episoadelor narative, opt tragedii[74].

Legătura poeziei epice cu mitul, care înfățișează acele evenimente ce au sedimentat semnificațiile reiterate ale acțiunilor fundamentale, este indiscutabilă, chiar dacă nu evidentă la o primă lectură a *Poeticii.* O asemenea legătură, aparent doar formală (și mitul, și poezia epică se realizează sub forma narațiunii), a jucat un rol considerabil în procesul istoric de cristalizare a genului și explică de ce, timp de atâtea secole, acesta a fost identificat cu o specie, anume epopeea: perpetuarea unui reflex clasicizant, conformarea la preceptele aristotelice (răstălmăcite de altfel!) sau prestigiul erodat, încet dar sigur, al poemelor homerice nu constituie explicații suficiente. Dacă epicul a fost privit ca formă primordială (în sens genetic), aceasta s-a întâmplat pentru că ***forma narativă care întemeiază epopeea și speciile epice sunt instauratoare de noi lumi ficționale, reprezintă repetarea unei spuneri inițiale, cu semnificații care nu se degradează în timp***.

Sugerată oarecum chiar de Aristotel, reducția poeziei epice la epopee a avut în fiecare perioadă culturală în care a fost înfăptuită temeiuri istorice și estetice diferite. Prestigiul uriaș al poemelor homerice s-a perpetuat și în epoca Antichității latine; numele bardului este rostit de Quintilianus cu toată veneratia datorată unui personaj, el însuși intrat în legendă. Coborând pe firul istoriei, aș consemna și faptul că romanele și poemele cavalerești medievale recurg tot la povestirea unor întâmplări exemplare, cu personaje paradigmatice pentru o întreagă civilizație și mentalitate, care încearcă să impună un model uman al virtuților cardinale: lealitatea, curajul, eroismul, iubirea ideală. Renașterea, după cum se știe, regândește elemente de estetică antică și își adaptează la această realitate practica literară. Când nu mai pun în discuție obligativitatea imitației lui Homer, așa cum procedează Pierre Ronsard în Franciada (1572), poeticienii Renașterii încearcă să impună modele literare noi – Virgiliu cu *Eneida* dintre antici, Ariosto cu *Orlando cel furios* dintre moderni-și se vor alătura acelui mod de gândire care identifica poemul eroic (adică epopeea) cu poemul epic, iar poemul epic cu

74 Aristotel, *op.cit.*,XXIII, 1459b, p.87-88.

Scanned with OKEN Scanner

genul în ansamblu. Renașterea franceză a promovat această linie de gândire și este suficient să-l amintesc aici pe Joachim Du Bellay (*La Deffence et l'illustration de la langue française*/Apărarea și ilustrarea limbii franceze, 1549)[75]. Dar cuvântul de ordine pătrunde și în Anglia, de vreme ce îl găsim exprimat cu cea mai mare claritate de Philip Sidney în *An Apology for Poetrie* (O apologie a poeziei, 1583), în care epopeea apare caracterizată drept „cel mai bun și cel mai desăvârșit gen poetic"[76].

O asemenea linie reductivă, care vorbește îndeajuns de elocvent despre amploarea unui orizont clasic al literaturii europene, este păstrată și în secolele următoare, chiar dacă spre sfârșitul Renașterii, în pragul Contrareformei, poemele lui Torquato Tasso – *Ierusalimul eliberat* și *Ierusalimul cucerit* – propun înlocuirea personajelor mitologice, a zeităților păgâne și a întâmplărilor extrase din mitologia greco-latină cu personaje-eroi ai creștinătății, legendari sau istorici, și cu întâmplările lor demne de slavă. Dreptul la abaterea de la canon, la diferență s-a cucerit anevoios, mai întâi prin noi experiențe poetice – poemele epice renascentiste care mergeau împotriva curentului (Ariosto, Pulci, Bojardo), poemul creștin al lui John Milton *Paradisul pierdut* sau *Luisiada* lui Camões, marea epopee a explorărilor peste mări ale navigatorilor portughezi –, pentru ca la începutul secolului al XVIII-lea Voltaire să teoretizeze deja în *Essai sur la poésie épique* (Eseu asupra poeziei epice, 1726) depășirea modelelor antice și libertatea în alegerea și construcția subiectului. Nu numai că se impune adevărul potrivit căruia Homer, Tasso sau Milton nu au ascultat decât de regula geniului lor; nu numai că Homer, „pictor sublim", nici nu ar putea fi imitat fără primejdia epigonismului, dar Voltaire, ale cărui preferințe mergeau spre marile epopei naționale, expresie a spiritului popoarelor, denunță pur și simplu falsitatea vechii definiții a poemului epic, ca „fabulă inventată pentru a propovădui un adevăr moral, în care eroul înfăptuiește o acțiune cu ajutorul zeilor în timp de un an"; nu există, de fapt, ***reguli generale*** pentru a scrie o bună epopee, în afară de aceea a sincronizării cu geniul limbii și cu sufletul unui popor: de aceea, anticii – Homer, Virgiuliu sau Lucanus – nu cer să fie fetișizați, ci admirația pentru măreția operelor pe care ei le-au creat trebuie să constituie un orizont al aspirațiilor noastre de desăvârșire[77].

În prefața la *Basmele populare* (1812), pledoarie pentru recuperarea tezaurului colectiv de spiritualitate și imaginație care este folclorul literar,

---

75 Joachim Du Bellay, *La Deffence et l'illustration de la langue française*, suivie du projet de l'oeuvre intitulée *De la Précellence du langage françois*, par Henri Estienne, ediție de Louis Lambert, Garnier, Paris, 1930, pp.88-91.

76 *apud* A.Marino, *Dicționar de idei literare*, p.566.

77 Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, în *Collection complète des oeuvres*, Tome premier, 1756, p.256 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Jakob și Wilhelm Grimm constatau, ca stare de fapt, interferența tematică între basm, legendă istorică și cântec cavaleresc, deci între acele forme ale epicii populare, încă legate de mit, și unele specii ale literaturii epice culte – legenda, valorificată de altfel de romantici, sau basmul cult: „Din nord nu cunoaștem decât așa-numitele Kampe-Viser [cântece cavalerești], care conțin multe elemente comune cu basmul; [...]nu se poate trage o linie exactă de demarcare între ele și basm, ca și între acesta și legenda istorică cu caracter mai serios, deoarece există, fără îndoială, puncte de contingență"[78]. Că legătura genetică a literaturii culte cu mitul constituie pentru frații Grimm un titlu de noblețe o dovedește și comentariul succint pe care ei îl consacră basmului *Degețel* (din culegerea lui Charles Perrault), care și-ar fi păstrat statutul de literatură pentru amuzamentul copiilor, dacă dincolo de țesătura epică nu s-ar întrevedea un vechi motiv homeric: „[...] la *Degețel* se presupune chiar intenția de imitare conștientă a unui motiv din Homer, motiv generat de intenția de a reda pe înțelesul copiilor pățania lui Ulisse cu Polifem"[79]. Pe de o parte, legătura cu mitul, tradițiile de gândire și de mentalitate care traduc spiritualitatea unui popor, pe de alta, istoria, mai exact „perceperea din ce în ce mai vie a realei esențe a istoriei și a poeziei"[80], au determinat valorizarea excepțională a cântecului epic, a basmului și a legendei în literaturile europene (pre)romantice. La frații Grimm, tonul expunerii dobândește accente programatice: „Reiese apoi cum poezia și istoria evoluează în primele epoci de dezvoltare a popoarelor în matca aceluiași fluviu și – dacă Homer este considerat, pe bună dreptate, de către greci părintele istoriei (nicicând grecii nu i-au acordat lui Homer un asemenea titlu, dar observația rămâne în sine semnificativă, n.G.D.) – nu ne mai putem îndoi de faptul că în vechile legende despre Niebelungi dăinuiește, mult prea mult timp ascunsă privirilor, prima epocă de măreție a istoriei germane"[81]. Astfel, premisei oarecum neașteptate că finalitatea istoriei este identică cu cea a epopeii (idee antiaristotelică!) îi corespunde convingerea, tipic romantică, că epopeile, legendele populare adâncesc cunoașterea adevăratei istorii a popoarelor.

Supremația genului epic în raport cu cel liric și cel dramatic, în virtutea vechimii și a legăturii sale genetice cu mitul, este reiterată de Hegel, pentru care epicul constituie un gen nuclear; perspectiva pe care o propune filozoful în *Prelegerile de estetică* este neașteptat de apropiată de cea a lui Herder sau

78 Jakob și Wilhelm Grimm, *Prefață la Basmele populare*, în *Arte poetice. Romantismul*, *ed.cit.*, p. 94.
79 J. și W. Grimm, *op.cit.* , p.95.
80 J. și W. Grimm, *Idei despre raportul dintre legendă, poezie și istorie*, în *Arte poetice. Romantismul*, ed.cit., p. 97.
81 J. și W.Grimm, *op.cit.*, p.98

Scanned with OKEN Scanner

a fraților Grimm: „Opera epică pe care o reprezintă legenda, cartea, biblia unui popor trebuie considerată ca o astfel de totalitate originară; fiecare națiune mare și importantă posedă astfel de cărți absolut prime în care se exprimă ceea ce este spiritul lor originar. Prin urmare, aceste monumente nu sunt altceva decât bazele adevărate ale conștiinței unui popor și ar fi interesant să se organizeze o colecție de astfel de biblii epice, deoarece seria epopeilor, când ele nu sunt opere de artă mai târzii, ne-ar înfățișa o galerie a spiritelor popoarelor"[82].

În prelungirea aceleiași linii de gândire, Nietzsche va aduce primul în discuție o observație care, poate, de abia în zilele noastre își relevă pe deplin însemnătatea, anume că esența literaturii este aceea de a ființa ca o ***mitologie desacralizată***[83], idee ce reverberează și în reflecțiile teoretice despre roman ale lui Mircea Eliade. Ca mitologie desacralizată, literatura narativă, este redusă la schemele narative, care subîntind marile desfășurări simbolice ale miturilor. O asemenea viziune asupra literaturii ar explica nevoia fundamentală a oamenilor de poveste, de narațiune, nevoie care o susține pe aceea, tot atât de puternică, deși nu tot atât de conștientizată, cel puțin la omul modern, de mitologie[84].

În romantism, supremația epicului este susținută, așadar, cu noi argumente, între care mai rezistente sunt cele extraliterare, precum „specificul național": evenimentele cărora conștiința colectivă le-a conferit dimensiunea exemplarității erau povestite în opere epice inspirate din istoria națională, iar eroii epopeilor naționale aveau un statut paradigmatic, reprezintau chintesența valorilor ce configurau spiritualitatea unui popor. Există incontestabil o legătură între caracterul originar al genului epic și reducția lui la epopee sau la cântecul cavaleresc (eroic): caracterul reducționist al definiției genului epic se explică prin originea acestuia, determinată de existența „genurilor" proxime - istoria și mitul.

Un asemenea prestigiu nu a însemnat că mișcarea contrară, vizând eliberarea genului epic de echivalarea obligatorie cu epopeea, a fost mai puțin semnificativă. În succesiunea epocilor literare și culturale ea a primit, forme diferite:

a) **contestarea lui Homer**, fie și pentru a-l înlocui cu un alt idol, Virgiliu sau Ariosto. Încă din Renaștere (la italienii Francesco Patrizzi sau Paolo Beni), tradiția homerică începe să fie resimțită ca o povară, iar conștiința urgenței de a emancipa poemul eroic de sub această tutelă se consolidează

82 G.W. Fr. Hegel, *op.cit.*, p.199

83 Fr. Nietzsche, *Aforisme. Scrisori*, selecție, traducere și prefață de Amelia Pavel, Humanitas, București, 1992, p.92; pentru semnificația miturilor în arta modernă, v. Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, *ed.cit.*, p.123 și urm.

84 Mircea Eliade, *Jurnal*, II, Humanitas, București, pp.287- 288.

Scanned with OKEN Scanner

prin Torquato Tasso, iar apoi prin imitatorii lui. În perioada postrenascentistă, aceste contestări mai mocnite sau mai răspicate la adresa autorității bardului elin se înmulțesc, mai mult, el este atacat acum pentru „erorile" sale și pentru inadvertențele „științifice"[85]; astfel, contestarea lui Homer devine, în cearta dintre antici și moderni, un subiect tot atât de fierbinte ca însăși definirea genului epic;

b) **dezeroizarea epopeii**. În fapt, menținerea, secole de-a rândul, a tonului înalt, a tratării unui conținut elevat, cu personaje excepționale, care propuneau canoane ale virtuții (păgâne sau creștine) avea să conducă, inevitabil, la monotonie. Erodarea modelelor, uzura lor morală provoacă, în cele din urmă, respingerea prin deriziune, care ia forma literară a antiepopeii, al cărei model *in nuce* îl aflăm în poemele lui Ariosto, Pulci sau Bojardo: comun le este amestecul perspectivelor – cea comică, burlescă nu mai poate fi despărțită de cea gravă, eroică. Dominanta comică și intențiile demolatoare se generalizează în *Găleata răpită* a lui Al.Tassoni. În literatura română, *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu propune, la începutul secolului al XIX-lea, printr-o neașteptată reflecție critică asupra esteticii clasice, replica mult întârziată la modelele antice, în rezonanță peste veacuri cu cea a poeților italieni renascentști;

c) **descentrarea genului epic** de pe epopee/ cântec eroic. Acest fenomen pe care îl înregistrează toate literaturile, o dată intrate în faza modernității, s-a produs prin diversificarea treptată a experiențelor de scriitură epică[86]. Teoreticianul rus Mihail Bahtin observa că istoria literaturii europene a înregistrat în timp distanțarea genurilor (speciilor) joase (populare) de cele nobile, înalte (elevate). În tensiunea obligatorie care se instituie între cele două categorii, Bahtin distinge un același proces, care se repetă în epoci succesive: autoritatea literară a genurilor înalte – epopeea, cântecul eroic, poemul cavaleresc – este treptat subminată de genurile populare, aflate inițial la periferia câmpului de ființare a literaturii[87]. În cazul de față, un asemenea rol îl vor avea povestirea și, mai ales, romanul. Povestirea își arată originea populară prin mărcile de oralitate care o configurează: simplitatea, linearitatea narațiunii, urmând de regulă un singur plan al acțiunii, centrarea pe un singur eveniment, numărul mic de personaje, anecdotica particulară implicată în construcția operei literare care face, de multe ori, apel la tezaurul anonim de motive, ce valorifică un fond popular de moralitate.

---

85 M. Călinescu, *Five Faces of Modernity (Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism)*, *ed. cit.*, p.29.

86 Despre disputa dintre antici și moderni, v. A. Marino, *Dicționar de idei literare*, cap. *Clasic și modern*, *ed. cit.*, pp. 354-399.

87 M. Bahtin, *Epic and Novel*, in *The Dialogic Imagination*. Four Essays, University of Texas Press, Austin, 1981, pp.4 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Cât privește romanul, acesta a beneficiat – începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea, când apar romanele cavalerești din ciclul arturian (Chrétien de Troyes) până în secolul al XVIII-lea – de un statut ambiguu, necanonic. Resursele de supraviețuire ale romanului au fost determinate, în afară de ***polimorfismul*** speciei, de capacitatea sa de a-și apropria modalități de expresie literară dintre cele mai diverse (de la lirismul poematic până la tehnicile cinematografice) și de audiența pe care a avut-o la cititorii, tot mai numeroși, doritori de ficțiune.

Oricât de diferite ar fi unele de altele formele genului epic – **legenda, basmul, schița, nuvela, povestirea, romanul** – prin întindere, structură formală (în versuri sau proză), prin natura conținutului ori numărul personajelor, ele sunt reunite în aceeași clasă prin cel puțin doi paramatri configurativi – ***narațiunea*** și ***personajul*** –, legați unul de celălalt: naratorul povestește în fața unui auditoriu (real sau imaginat) un eveniment petrecut, în care el, naratorul, putea fi implicat sau nu ca actor. În structura lui nucleară, genul epic presupune existența unui singur narator (care poate fi, eventual, identificat cu personajul care povestește), comparativ cu genul dramatic, în care există de obicei doi sau mai mulți naratori. Esența epicului o formează structura ***monologică***, față de cea ***dialogică*** a genului dramatic, ceea ce înseamnă - așa cum observase deja Aristotel în legătură cu epopeea - că ***poetul nu vorbește în numele său, ci în numele altora***[88] sau, mai exact, că poetul vorbește doar în mod excepțional în numele său, dar atunci se identifică cu alții. De altfel, Platon definise epicul ca unire a poeziei mimetice (tragedia și comedia) cu cea expozitivă (ditirambul), în care poetul expune ceea ce înfăptuiește el însuși sau ce înfăptuiesc alții[89]; din această pricină, genul epic are o structură mai complexă decât cel liric și chiar cel dramatic: narațiunea se realizează atât prin prezentarea personajelor în acțiune, cât și prin intervenția celui care povestește.

A defini narațiunea presupune a o raporta obligatoriu la temporalitate: parametrii structurii formale a genului epic se concretizează mai întâi în ***timpul trecut*** (timpul evenimentului relatat, opus prezentului relatării) și în ***persoana a III-a*** (care definește statutul personajelor, în raport cu cel al naratorului).

---

88 Aristotel, *op.cit.*, XXIV, 1460b, p.89.

89 Platon, *Republica*, *ed.cit.*, partea a II-a, 393 b; acest punct de vedere este subliniat prin întrebarea pe care Adeimantos i-o adresează lui Socrate: „Așadar, avem istorisire și atunci când poetul înfățișează vorbele fiecăruia, dar și atunci când el însuși spune [ceea ce se petrece] între momentele rostirii acelor vorbe?"(p.166), pentru ca, ceva mai târziu, Socrate să sintetizeze: „[...] în povestirile mitologice, există un [tip de istorisire] întemeiat întru totul pe imitație – aceasta este, cum spui, tragedia și comedia; există apoi un tip întemeiat pe expunerea făcută de către poetul însuși – vei găsi acest tip cel mai bine [reprezentat] în ditirmabi; și, în sfârșit, mai este un tip bazat pe ambele feluri, pe care îl afli atât în poezia epică, cât și în multe locuri, dacă înțelegi ce vreau să spun." ( 394 c, p.167).

Scanned with OKEN Scanner

Narațiunea se realizează fie printr-un singur moment narativ în ***zicală*** sau ***snoavă*** în formele epicii populare, în ***schiță*** sau ***moment*** („momentele și schițele" lui I. L. Caragiale, schițele lui A .P. Cehov) în formele culte ale genului, fie printr-o suită, variabilă ca întindere, de momente narative, ca în ***povestire*** (*Lostrița* de V.Voiculescu sau *La hanul lui Mânjoală* de I. L. Caragiale), ***nuvelă*** (de obicei, mai întinsă, cu minimum două planuri narative care să se întretaie – *O coardă prea întinsă* de H. James sau *Moara cu noroc* de I. Slavici) și ***roman*** (polimorfismul structural face dificilă alegerea exemplelor; totuși amintesc, ca reprezentative pentru formula speciei, *Iluzii pierdute* de H. de Balzac sau *Frații Karamazov* de F. M. Dostoievski): între momentele narative există conexiuni (logice sau de altă natură), articulând acțiunea pe diferitele paliere ale textului.

În formele ei mai vechi, povestirea și, câteodată, nuvela (renascentistă) pun în evidență distincția dintre ceea ce formaliștii ruși au numit ***fabulă*** și ***subiect***[90]. Distincția – tradusă ulterior în alte dicotomii (ca cea dintre histoire/ ***istorie*** și récit/ ***povestire***[91]) – s-a dovedit utilă în analiza structurilor narative, pentru că ea valoriza neconcordanțele (cu efecte artistice însemnate) între cele două modalități de ordonare cronologică a evenimentelor: ordinea naturală (temporală) și cea textuală, în mod inevitabil decalate, pentru că niciodată ordinea textului nu s-ar putea suprapune punctual peste ordinea naturală. Decalajul se convertește astfel în distorsiuni ale ordinii temporale, iar aceste distorsiuni sunt presupuse a pune în valoare în text mărcile literarității. Să ne închipuim pentru o clipă că un tratat de istorie ar începe cu momentul prezent al scrierii, apoi ar face un salt temporal înapoi în epoca despre care vorbește, apoi ar reveni în prezentul scrierii sau ar opera mari elipse temporale: nu numai că o asemenea manieră de tratare a evenimentelor ar fi întâmpinată cu suspiciune, dar ea l-ar discredita pe cel care s-ar încumeta să o practice. Ceea ce constituie micul sau marele miracol al literaturii constă în faptul că tocmai asemenea distorsiuni ale temporalității călăuzesc, între altele, încrederea cititorului și îl fac să adere la „adevărul" textului narativ. De pildă, ordinea cronologică poate fi modificată, iar nuvela sau romanul poate debuta cu momentul prezent al relatării, narațiunea transformându-se, prin întoarcerea în trecut, într-o explicitare a secvenței narative cu care începe povestirea: este o schemă constructivă pe care se întemeiază romane foarte diferite, prin tonalitate și problematică, ca

---

90 Despre distincția pe care Viktor Sklovski, printre cei dintâi, a operat-o între fabulă și subiect, v. *supra*, cap.III, nota 35.

91 Gérard Genette, *Introducere* la *Discours du récit, Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.72; de fapt, poeticianul francez distinge între: *histoire* – „semnificatul sau conținutul narativ (chiar dacă acest conținut ar fi, din întâmplare, de o slabă intensitate dramatică sau importanță evenimențială)", *récit* – „semnificantul, enunț, discurs sau text narativ"și *narration* – „actul narativ generator și, prin extensiune, ansamblul situației reale sau fictive în care ia naștere."

Scanned with OKEN Scanner

*Disprețul* de Alberto Moravia sau *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, în care personajul-narator încearcă, rememorând un trecut ale cărui semnificații îi scapă la început, să-și reconsidere atitudinea față de cei din jur, în primul rând față de femeia iubită, și astfel să se cunoască mai bine pe el însuși. Comprimarea, dilatarea, suprimarea unor momente narative reprezintă de asemenea strategii la îndemâna romancierilor. Uneori, decenii întregi din existența unui personaj sunt rezumate în câteva pagini sau chiar într-un singur paragraf, așa cum se întâmplă, de pildă, în romanul *Spre far* de Virginia Woolf; alteori, ca în romanul *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, câteva minute din viața unor personaje se întind pe câteva capitole, anulând orice raport de corespondență între timpul real și cel narativ. Volutele narative prin care Henry James pune la încercare subtilitatea cititorilor în romanele *Ambasadorii* și *Potirul de aur* lasă impresia, din pricina dilatării unor momente narative, că totul este filmat *au ralenti*. Dar cel mai bun exemplu în această privință îl oferă, probabil, ampla frescă a lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*: scriitorul ajunge chiar să „teoretizeze" în finalul romanului importanța acelor elipse temporale, materializări ale memoriei fragmentare, a cărei reconstituire cititorul o abandonează în cele din urmă și care, așa cum a dovedit-o un cercetător sagace, nici nu ar putea fi, de fapt, reconstituită[92].

Distincția dintre fabulă și subiect scoate în evidență existența a două serii de evenimente, reale și textuale, care nu-și corespund punct cu punct și nu se concatenează în același fel: ea așază față în față ordinea lumii ficționale și pe cea a lumii reale, subliniind relația anamorfotică dintre ele. Totuși, disparitatea dintre cele două serii de evenimente nu constituie exclusiv o trăsătură a prozei moderne, chiar dacă aceasta și-a propus, uneori programatic, să valorifice toate posibilitățile combinatorii rezultate din explorarea unei asemenea libertăți de mișcare în spațiul textului, ci reprezintă un parametru constitutiv al literaturii din toate timpurile, efect al rupturii, de nivel ontic, dintre lumea ficțională și cea reală. Astfel de exemple le aflăm chiar în primele monumente ale literaturii europene: în contrast cu structura narativă lineară a *Iliadei*, narațiunea din *Odiseea* se desfășoară pe planuri mai complexe; mai întâi, pentru că acțiunea se petrece paralel în planul care îl are ca erou pe Ulisse și în cel în care apar Telemac și lumea Itacăi, apoi pentru că în planul întâmplărilor lui Ulisse există o „buclă" temporală, atunci când, ajuns la curtea regelui Alcinou, eroul își povestește pățaniile prin care trecuse de la plecare din Troia până la naufragiul pe insulă.

În ceea ce privește personajul, acțiunea lui diferențiată în lumea textului literar traduce multitudinea formelor sub care el poate apărea: personajul epic

92 G.Genette, *Discours du récit*, în *Figures* III, *ed.cit.*, pp.67-267.

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă proiecția unui model uman pe care îl promovează, la un moment dat, societatea, a unei concepții, înțelese în termenii cei mai generali, despre ceea ce este propriu naturii umane. Perceval, regele Arthur, Gauvin, personaje din romanele ciclului arturian, sunt sublimări ale modelului uman imaginat de nobilime; *Povestirile din Cantebury* ale lui Chaucer sau, mai târziu, *Decameronul* lui G. Boccaccio aduc în scenă o vastă tipologie umană, a Evului Mediu sau a Renașterii. Dar în asemenea scrieri epice, personajul trăiește mai puțin prin individualitatea sa cât prin apartenența la o tipologie (negustătorul, servitorul, hangiul, micul nobil de țară, preotul, cerșetorul, femeia virtuoasă, ingenuă ori cochetă): în totul, o lume în mișcare, pestriță, în care unicitatea persoanei, ascunsă în spatele fiecărui personaj, se topește în generalitatea oferită de tipar, după cum cereau regulile *decorum*-ului. Ca mai târziu în literatura clasică – epică sau dramatică –, personajele prozei renascentiste reprezintă tipuri, datorită trăsăturilor general-umane ce le configurează, iar iluzia realității, a „caracterului rotund" era creată de contrastul cu fundalul, de amănuntele pitorești ale vorbirii sau ale descrierii.

Personajul dobândește complexitatea celei de-a „treia dimensiuni", începând cu romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, ilustrat de Daniel Defoe și John Fielding în Anglia sau de Benjamin Constant în Franța. Înclinația spre tipologie se mai face totuși simțită chiar și în prima jumătate a secolului următor, când romanticii – Victor Hugo căruia i-l putem alătura pe părintele romanului modern, Honoré de Balzac – se aventurează tot mai departe în zonele obscure ale conștiinței. Balzac rămâne un mare creator de tipologii umane, dar să nu uităm că moș Goriot, figură tragică, shakespeareană, bătrânul avar Grandet, Vautrin, tenebrosul și fascinantul mânuitor al destinelor, sau Lucien de Rubempré reprezintă ilustrări geniale ale depășirii „realismului clasic", cu care personajele balzaciene sunt de obicei etichetate; ele se sustrag și viziunii maniheiste a romanticilor, fixată prin celebrele antiteze, adesea mecanice, între bun și rău, angelic și demonic, spiritual și carnal etc., mult vehiculate de romanele „populare" ale lui Hugo (*Mizerabilii, Cocoșatul de la Notre-Dame, Omul care râde* etc). În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când Occidentul trăiește revelația marilor prozatori ruși (Gogol, dar, mai ales, F. M. Dostoievski L. N.Tolstoi), explorarea meandrelor întunecate ale sufletului omenesc devine aproape obligatorie în construcția personajului.

Dar cu cât captarea mișcărilor subterane ale conștiinței tindea să invadeze țesutul narativ al formelor epice, cu atât statutul personajului, ca element structurant al acestor forme, devenea mai fragil. Scriitori, de altfel foarte diferiți între ei, ca H. James (*Ambasadorii*), Virginia Woolf (*Spre far* sau *Doamna Dalloway*), Marcel Proust (*În căutarea timpului pierdut*) au lucrat la erodarea uneia dintre cele mai înrădăcinate convenții din literatura

Scanned with OKEN Scanner

europeană: personajul. Cu proza lui James Joyce, procesul se radicalizează, anticipându-se, în planul creației, ceea ce în Franța avea să se teoretizeze ceva mai târziu, în anii '50. Reprezentanții *Noului roman francez* (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Philippe Sollers etc.) raționalizează în planul teoriei și sistematizează în cel al practicii artistice libertățile cucerite de generația imediat anterioară în privința construcției personajului și a narațiunii. Michel Butor, unul din principalii teoreticieni ai grupării, denunța drept convenționale și, oricum, depășite, având nevoie de o redefinire, categorii ca cele de ***sens***, ***personaj*** sau ***narațiune***. Atunci când afirma că noutatea noului roman constă în eliberarea de prejudecățile vechii poetici romanești, ce vehicula o metafizică falsificatoare a privirii aruncate asupra lumii vizibile, Alain Robbe-Grillet, cunoscut teoretician, romancier și scenarist de film, proclama sfârșitul unei ere și începutul alteia: „Există astăzi, într-adevăr, un element nou, care ne desparte de data aceasta radical de Balzac, ca și de Gide sau Doamna de La Fayette: este destituirea vechilor mituri ale «profunzimii»" și continua: „[...] nu numai că noi nu considerăm lumea ca pe un bun al nostru, ca pe proprietatea noastră, calchiată după nevoile noastre și aptă de a fi domesticită, dar în afară de asta nici nu mai credem într-o asemenea profunzime"[93]. Spre sfârșitul deceniului al cincilea, în a sa *Histoire du roman moderne* (Istoria romanului modern, 1957), J. Albérès proclama, de altfel, ca stare de fapt, dispariția personajului și a narațiunii, categorii de acum istorice, creatoare ale unui tip romanesc, a cărui principală slăbiciune era aceea de a se opri în fața realității imediate, având totodată pretenția de a propune drept adevăruri definitive iluzii și prejudecăți[94].

Că lucrurile nu au stat, din fericire, așa și că un asemenea radicalism nu avea cum să dureze o arată nu numai supraviețuirea formulei romanești tradiționale (ce altceva reprezintă în fond romanul-frescă al lui Mario Vargas-Llosa *Războiul sfârșitului lumii* decât triumful absolut al acestei formule?), dar și mai noul val postmodern, în care, dacă există și în măsura în care există, personajul epic are un caracter compozit, se impune nu atât ca reprezentant al unei tipologii, ci ca rezultat al însumării unor tendințe divergente.

Modificările în înțelegerea statutului pe care personajul îl deține în structura narațiunii au fost legate de statutul narațiunii înseși. Dependența, subordonarea categoriei personajului față de categoria narațiunii este programatic afirmată încă din *Poetica* lui Aristotel. Solidar cu experiența

93 Michel Butor, *Cercetări în domeniul tehnicii romanului*, în *Repertoriu*, Univers, București, 1979, pp. 77-90; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris,1963, pp.26-27.
94 R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris,1962, pp.129-130.

Scanned with OKEN Scanner

estetică a literaturii timpului său, de abia desprinsă de substratul ei mitologic, Stagiritul definește personajul drept persoana care face o acțiune. „ Așa se face că cei ce săvârșesc imitați nu o fac ca să întrichipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârșească o faptă sau alta.[95]“ Confruntat cu o asemenea definiție, povestitorul – Marcel – din vasta desfășurare narativă *În căutarea timpului pierdut* nu este de fapt un personaj, ci oferă narațiunii doar un suport actanțial. Teoria aristotelică despre personaj a fost mai rezistentă decât s-ar fi putut crede și, în fond, reprezentanții Noului Roman nu fac decât să se refere la ea, firește, în mod negativ: neexistând narațiune, deci o progresie bine controlată a sensului, nu există nici personaj. Este interesantă însă reapariția punctului de vedere aristotelic acolo unde ne-am fi așteptat cel mai puțin, adică într-o teorie a construcției narative, datorată unui important semiotician contemporan – J.Lotman –, care definea personajul în funcție de capacitatea acestuia de a transgresa barierele ce separă spațiile semantice ale textului narativ. Personajul există în măsura în care înfăptuiește ceva și înfăptuiește ceva în măsura în depășește o barieră semantică a textului: astfel, personajul devine în spațiul textual ***acel actant creator de sens***, actantul care schimbă configurația zonelor semantice ale textului[96].

Relația dintre personaj și narațiune i-a mai preocupat pe poeticieni și sub aspectul perspectivei din care sunt povestite/narate/redate evenimentele. Tzvetan Todorov, primul care a avut inițiativa unei tipologii a textelor narative sub aspectul ***viziunii*** (sau, după cum s-a numit mai târziu, al ***punctului de vedere***[97]), ulterior B. A. Uspenskji[98], mai recent Jaap Lintvelt[99] au observat că viziunea, perspectiva sau punctul de vedere se modifică în funcție de relația dintre narator (eventual personajul investit cu această funcție) și evenimentul relatat. Todorov distingea între viziunea „de dinăuntru” și cea „de dinafară”.

În primul tip, fie naratorul își observă toate personajele și, în consecință, le domină, știe mai mult despre ele decât ar putea ști vreodată cititorii săi: este situația din romanul „tradițional”, balazacian, în care perspectiva asupra narațiunii este ***omniscientă***, iar focalizarea zero; fie naratorul știe tot atât cât

---

95 Aristotel, *op.cit.*, VI, 1450a, p.61: Este adevărat că această precizare Aristotel o face în legătură cu personajul de tragedie, dar distincțiile dintre poezia tragică și cea epică vizează natura imitației, alcătuirea subiectului, virtuțile limbajului, și nicidecum personajul: este de presupus că – așa cum fie în tragedie, fie în epopee, *mimesis* era legată de ideea de acțiune, iar personajul tragic împărtea cu personajul epopeii cel puțin această trăsătură, ce decurgea direct din caracterul cel mai general al imitației.

96 J.Lotman, *Structure du langage artistique*, Gallimard, Paris, 1970, pp.334-341.

97 T.Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme?, ed.cit.*, pp.116 și urm.

98 Boris A.Uspenski, *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form*, Università di Urbino, no.24, maggio 1973 (preprint) .

99 Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, Univers, București, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

și unul dintre personajele sale: este cazul romanelor cu narator-martor, ca *Ambasadorii* al lui H. James (perspectiva din care sunt narate evenimentele este cea a lui Streather), sau a romanelor cu personaj-povestitor, precum *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale (perspectiva din care sunt povestite evenimentele îi este atribuită unui trimis al autorului în universul narațiunii, celui care rostește „eu").

În cel de-al doilea tip, autorul „știe" mai puțin despre personajele sale decât știu ele însele: descrierea este fie „behavioristă", pentru că naratorul nu are acces la interioritatea personajelor și focalizează comportamentul exterior al acestora[100] (este cazul romanului polițist clasic, dar și al unei bune părți a prozei moderne americane, în tradiția lui E. Hemingway), fie „abisală", ca în marile romane dostoievskiene, în care copleșitoarea viață a personajelor este sugerată tocmai de autonomia pe care ele par să o aibă față de vocea auctorială, copleșită de lumea lor lăuntrică, după cum observa cândva Mircea Eliade[101]; deși creatorul se apropie foarte mult de personajele sale, acestea își păstrează o ciudată independență. Dar și într-un caz, și în celălalt, narațiunea și personajele sunt construite în așa fel, încât autorului par să-i scape resorturile intime, definitorii pentru mișcarea personajelor și pentru logica acțiunilor pe care acestea le înfăptuiesc.

Tipul postmodern de narațiune pune în valoare sau, mai exact, accentuează o serie de trăsături structurale proprii romanului modern.

Față de viziunea „de dinăuntru", practicată de naratorul din romanul tradițional – narator omniscient și impersonal, cel care știe tot ce se petrece în romanul pe care îl scrie –, față de aceeași viziune „de dinăuntru", proprie naratorului – povestitor, naratorului-martor (și într-o situație, și în cealaltă, naratorul este un personaj al narațiunii), în romanul postmodern, naratorul își asumă – de cele mai multe ori – rostirea unui «eu», în calitate de subiect al scriiturii, de comentator sau de editor al textului, ca ș cum ar vrea astfel să sublinieze totala dependență a acestuia în față de vocea care îl rostește. Aceasta nu înseamnă nicidecum că vocea care spune «eu» impune, cu

---

100 T.Todorov, în *Qu'est-ce que le structuralisme?*, p.117; pentru o sinteză asupra diferitelor modalități de a analiza relația dintre narator și personaj, v. Bernard Valette, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, traducere de Gabriela Abăluță, Cartea Românească, București, 1997, pp. 107 și urm.

101 M.Eliade nota în *Jurnal* (I, *ed.cit.*, p. 20): „Impresia extrarodinară pe care ți-o lasă orice roman de Dostoievski se datorește, în bună parte, faptului că timpul e dilatat, la el, în proporții considerabile, și personagiile lui fiind urmărite de aproape, ca să nu-și repete până la saţietate gesturile și vorbele, izbucnesc sau se contrazic din exasperare, făcându-le să crezi că sunt posedate sau acționează din «profunzime». Oricine a scris un roman în care își propune să urmărească de aproape, zi cu zi, sau chiar oră cu oră, un personagiu știe cât e de greu să-l ții în frâu, să nu-și ia câmpii, spunând sau făcând cine știe ce nebunie. *Nu-ți poți impune voința asupra unui personagiu decât ținându-l la depărtare, adică vorbind despre el oarecum «în general», rezumându-i viața sau ideile în chip global* (subl.G.D.).

Scanned with OKEN Scanner

autoritate, o viziune totalizantă asupra evenimentelor povestite[102]. Doar aparent romanul *Barbă albastră* de Kurt Vonnegut este povestirea pictorului abstracționist Rabo Karabekian, spusă de el însuși: falsa autobiografie devine un prilej pentru autor de demistificare a derivei din lumea artiștilor și a impresarilor, a criticilor și a publicului, cu toții copleșiți de prestigiul banului, de zgomotul asurzitor produs la apariția vreunei noi efemeride cu pretenții artistice, cu toții imuni la ideea de valoare.

Pentru ca cititorul să nu-și facă nici un fel de iluzii, „vocea" lui Rabo Karabekian îl avertizează din capul locului pe cititor asupra „regulii jocului": „Odată ce am scris «Sfârșitul» acestei povești a vieții mele, găsesc că e prudent să fug repede înapoi în timp, la un moment mai înainte de începutul cărții, la ușa din față a casei și să prezint următoarele scuze musafirilor care încep să sosească.

– V-am făgăduit o autobiografie, dar s-au încurcat treburile la bucătărie. Se constată astfel că această poveste cuprinde și însemnările zilnice ale verii pline de necazuri care tocmai a trecut! Putem trimite, însă, în orice moment la un restaurant să ne aducă vreo câteva pizza, dacă găsim că este nevoie. Poftiți *înăuntru*, poftiți *înăuntru*."

Este o iluzie să credem că menținerea unei „voci" dominante imprimă narațiunii postmoderne unitate: în romanul lui Kurt Vonnegut, „eroul" nu se ia, evident, în serios, se comportă ca și cum ar parodia ceea ce ar trebui să fie el de fapt. *Pendulul lui Foucault*, romanul postmodern al lui Umeberto Eco, aduce în scenă personaje care își asumă pe rând „vocea" naratorului; ele sunt chiar redactori într-o editură, avizați asupra capcanelor cuvântului scris, care, din pricina polisemiei constitutive, mai degrabă ascund decât scot la iveală adevărul. În ciuda faptului că firul narațiunii principale este vizibil în text, aglomerarea punctelor de vedere, a ipotezelor, a reacțiilor și a deciziilor pe care acestea le suscită îl copleșește pe cititor, făcând astfel să explodeze vocea narativă. Căci, spre deosebire de romanul modern – *Zgomotul și furia* de William Faulkner, de pildă –, în care fiecare voce narativă, bine ținută sub control, își păstrează timbrul ei distinct, în romanul postmodern, vocile se acoperă unele pe altele, se disimulează unele în spatele altora, întreținând și amplificând deruta cititorului. Nu avem numai o pluralitate de voci narative, ci acestea sunt dedublate, incerte, cu apariție fragmentară, refuzând, de cele mai multe ori, unificarea și autoritatea unei voci dominante.

Modurile în care se definesc personajul și narațiunea diferențiază, chiar dacă nu fără rest, speciile genului epic. Nuvela și povestirea sunt, ambele,

---

102 Janet M. Paterson, *Le roman «posmoderne»: Mise au point et perspectives*, „Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée", 1986, june/juin, nr.2, p.247.

Scanned with OKEN Scanner

forme epice definite printr-o narațiune lineară – de obicei desfășurată pe un singur plan: ele se diferențiază prin aceea că povestirea înglobează în mod privilegiat perspectiva naratorului (ca în povestirile vânătorești și pescărești ale lui Mihail Sadoveanu), în timp ce nuvela combină aspectul relatat (discursul narativ este dominat de vocea auctorială) cu cel reprezentat, mimetic ar fi spus Platon (discursul narativ este dominat de vocile personajelor, angajate în dialog). În schimb, diferențele dintre roman și nuvelă nu sunt atât de configurație a structurilor elementare, cât de complexitate a planurilor narative: romanul desfășoară mai multe planuri ale acțiunii, uneori chiar acțiuni divergente și, în consecință, pune în mișcare un număr mai mare de personaje. Totuși, *Adolphe* de Benjamin Constant sau romanul poetic al lui Alain Fournier *Marele Meaulnes* nu au fost niciodată considerate nuvele, în ciuda dimensiunilor reduse și a caracterului lor confesiv, „cameral", opus „simfonismului' pe care îl etala epica unui roman-frescă precum *Iluziile pierdute* de Balzac sau a unui roman epopeic ca *Război și pace* de Tolstoi.

Polimorfismul romanului, ilustrat printr-un număr impresionant de subspecii, dintre care amintesc, fără intenția de a sublinia filiații, ***romanul picaresc*** (*Lazarillo* de Tormes de Quevedo), ***romanul istoric*** (*Idele lui Martie* de Thornton Wilder), ***romanul psihologic*** (*Crimă și pedeapsă* de Dostoievski), ***romanul-parabolă*** (*Jocul cu mărgelele de sticlă* de Hermann Hesse), ***Bildungsroman-ul*** (al cărui prototip rămâne *Wilhelm Meister* de Goethe), ***romanul epistolar*** (cu o lungă tradiție, inaugurată de *Pamela sau virtutea răsplătită* al lui Richardson), ***romanul de moravuri*** (*Mândrie și prejudecată* de Jane Austen), ***romanul-frescă*** (*Război și pace* de Tolstoi), ***romanul de aventuri***, ***romanul polițist***, ***de spionaj*** sau ***thriller-ul contemporan***, deci, capacitatea speciei de a renaște din propria ei cenușă, atunci când toate formulele literare păreau epuizate, capacitate pe care nuvela sau povestirea, mult mai legate de tipul narativ originar, o au într-o măsură mult mai mică, reprezintă, în fond, condiția ei de supraviețuire. Încă se mai scriu romane și, probabil, se vor mai scrie, atâta vreme cât va dăinui nevoia fundamentală a omului de *story*. Aceasta chiar în condițiile proliferării serialelor TV, nu altceva decât o replică a romanului-foileton din secolul trecut, într-o epocă tehnologică în plină afirmare.

Scanned with OKEN Scanner

# GENUL DRAMATIC

*„Regulile, mereu regulile, acest etern loc comun al spiritelor mediocre. În ce gen s-au văzut reguli care să creeze capodopere?'*

Beaumarchais

Ideea mai curând romantică decât clasică – pusă în circulație de Hegel –, potrivit căreia genul dramatic este un ***gen mixt***, rezultat din fuziunea elementelor epice, caracterizate prin obiectivitatea inerentă actului povestirii, cu cele lirice, marcate de subiectivitate, sugerează nu numai complexitatea genului dramatic, ci și posibila lui posterioritate în raport cu celelalte două.

Într-adevăr, este un fapt aproape unanim admis astăzi că genul dramatic are – față de cel liric și epic – o vechime mai mică. Dar genul dramatic se mai particularizează și prin alte trăsături, pe care primul teoretician care s-a ocupat de această problemă – Aristotel – le-a lăsat practic în afara unei examinări mai amănunțite. Una dintre ele este ***obligativitatea performării***, trăsătură ce influențează și aspectele structurale ale textului. Operele dramatice sunt destinate reprezentării scenice, în fața unui public: de aceea, textul scris nu constituie decât suportul verbal al spectacolului care se realizează ca produs artistic independent de opera literară ce i-a stat la bază. Au existat și situații în care independența textului dramatic față de spectacolul pe care ar trebui să-l susțină a fost afirmată chiar programatic; dar o asemenea poziție a constituit mai curând o excepție: poetul (post)simbolist Saint-Pol Roux, a cărui activitate literară a traversat prima jumătate a acestui secol, fără ca el să se alăture propriu-zis vreunei grupări literare constituite, a scris mai multe lucrări cu caracter lirico-dramatic, de fapt vaste poeme dramatice alegorizante, aproape imposibil de pus în scenă: puținele încercări în acest sens au fost toate sortite eșecului. Dar chiar și atunci când ne îndreptăm atenția spre epocile mai vechi, independența textului față de reprezentarea apare ca o particularitate extrem de interesantă. Al. Philippide observa, într-un eseu despre Shakespeare[103], că piesele marelui brit au virtuți literare – evidente la lectură – tot atât de mari ca cele dramatice. Dar

103 Alexandru Philippide, *Note despre Shakespeare*, în *Studii de literatură universală*, Editura Tineretului, București, 1966, p.72.

Scanned with OKEN Scanner

au rămas celebre amputările în text ale unor regizori, atunci când s-au hotărât să pună în scenă piese ca *Hamlet*, care sfidează toate canoanele tragediei clasice. Este posibil ca tocmai o asemenea independență a textului față de constrângerile reprezentării scenice, atât de evidentă în teatrul shakespearean, i-au atras – pe lângă alte trăsături „necanonice" asupra cărora voi mai zăbovi – calificativul „barbar" pe care i l-a aplicat clasicismul francez.

În ciuda diversității formale pe care operele genului dramatic o poate îmbrăca, există cel puțin un aspect unificator important: ***conflictul*** (numit uneori și conflict dramatic), element nuclear, ce presupune înfruntarea dintre două sau mai multe personaje. Conflictul se regăsește și în alcătuirea unor opere literare aparținând epicului și chiar liricului, dar conflictul dramatic este susținut aproape exclusiv de o construcție dialogică. În esență, conflictul dramatic se caracterizează printr-o morfologie caracteristică, repetabilă în cazurile particulare: existența unor forțe, aflate într-o relație antagonică; obstacolul dintre forțele care se înfruntă; ciocnirea acestor forțe, provocând o stare de dezechilibru; tensiunea, ca efect al confruntării forțelor, cerând o rezolvare.

Dar, tot așa cum conflictul nu este circumscris genului dramatic – un roman ca *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu poate pune în evidență un nucleu conflictual – și categoria estetică a dramaticului este mai largă decât genul pe care îl indică: mai mult chiar, dramaticul depășește sfera literaturii, în măsura în care măsoară forța de expresie a unor opere artistice dintre cele mai diferite (criticii muzicali vorbesc despre esența dramatică a ultimelor cvartete de Beethoven sau a simfoniilor lui Brahms, iar plasticienii de viziunea dramatică care se descifrează în tablourile lui Van Gogh). Este foarte adevărat că și celelalte două concepte generice – liricul și epicul – sunt susceptibile de utilizări cvasimetaforice în critica muzicală sau plastică; auzim vorbindu-se despre caracterul epic-eroic al baladelor lui Chopin sau despre lirismul unor filme ale lui Chaplin ca *Luminile orașului* sau *Circul*. Nu este, așadar, nimic neobișnuit ca și categoria dramaticului – care, asemeni celorlalte două, pune în evidență particularități constructive ale unor clase foarte largi de texte literare – să devină un bun comun al mai multor arte.

Privit între granițele genului căruia îi dă numele, dramaticul nu se actualizează neapărat printr-o anumită construcție a acțiunii, nici printr-un comportament scenic special impus actorilor care interpretează anumite personaje. Indiferent de sfera artisticului în care se manifestă, conflictul dramatic presupune prezența unor forțe antagonice care se înfruntă și între care există o relație de adeversitate sau un obstacol, o barieră. Adesea, unul din termenii relației conflictuale poate fi concretizat – ca în tragedia greacă – de o voință superioară celei omenești, de o lege a cauzalității inexorabile. De

Scanned with OKEN Scanner

aceea, faza de criză (dezechilibrul) presupune rupturi de nivel (ontic, gnoseologic), răsturnări de situație, victorii sau înfrângeri temporare, ce conduc, în cele din urmă, către o echilibrare necesară. În afară de aceasta, dramaticul implică – indiferent de genul care îl materializează – o tensiune interioară, orientată spre o soluție: atunci când soluția rămâne suspendată și nu se impune, categoria dramaticului se convertește în tragic.

În spațiul cultural european, originea genului dramatic este neîndoielnic legată de dezvoltarea unei specii, socotită timp de secole forma desăvârșită a genului: ***tragedia***. După cum o indică și etimologia cuvântului, tragedia a fost – la origine – „cântecul țapului" (gr. *tragos* «țap»), cântat, în timpul ceremoniilor sacrificiale, de corul purtând măști. Ceremoniile – muzicale și poetice – aveau loc ori de câte ori se celebrau, anual, moartea și reînvierea lui Dionysos. Cântecele, uneori chiar excesive, din punctul de vedere al solicitării emoționale, erau intonate de întregul cor. Se știe că, la un moment dat, Thespis (sec. al VI-lea î. Chr.) a introdus inovații în executarea cântecelor ritualice. Din cor, el a desprins un personaj – ***protagonistul*** –, care intra în dialog cu corul: astfel, era asigurat nucleul conflictual dramatic. Eschil a desprins un al doilea personaj – ***deuteragonistul***. Nu este foarte sigur dacă Eschil sau Sofocle este cel care a continuat diversificarea rolurilor, prin introducerea celui de-al treilea personaj – ***tritagonistul***. Cert este însă că partea corului s-a redus treptat, acesta ajungând, în cele din urmă, să se identifice cu un personaj colectiv, care comenta acțiunile personajelor individuale, asigurând astfel legătura dintre scenele tragediei, și că până la Euripide toate personajele celebre ale scenei grecești, ca Prometeu sau Oedip, erau, de fapt, măști ale lui Dionysos[104]. Asemenea considerații istorice subliniază îndeajuns un fapt incontestabil și anume că genul dramatic, în mai mare măsură decât epicul și chiar decât liricul, are origini ritualice. Riturile (bahice, de fertilizare, funebre, dionisiace) se desfășurau sub forma unor spectacole și, în consecință, puneau în valoare o ***componentă performativă*** foarte importantă: în măsura în care se cereau interpretate, ele înglobau în structura lor și un minim nucleu conflictual.

Dacă tragedia aparține ca specie genului dramatic, nu înseamnă că tragicul reprezintă o simplă particularizare a dramaticului. Ca și dramaticul, tragicul constituie o categorie estetică ce trece de granițele literaturii. Esteticienii au definit categoria tragicului prin tipul de conflict dramatic al cărui deznodământ este ***înfrângerea sau pierderea unei valori umane, care antrenează modificarea conflictuală și, uneori, ireversibilă a unui sistem de valori***.

---

104 Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, *ed.cit.*, p.50; pentru detaliile istorice, legate de apariția tragediei, *ibidem*, p.32 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Poetica lui Aristotel cuprinde o teorie a construcției formale a tragediei și a funcțiilor acesteia în ansamblul spectacolului. Funcțiile au fost definite de teoria despre catharsis[105], gândită de Aristotel ca replică la respingerea platoniciană a tragediei, pentru motivul că ea ar pune în mișcare patimi, sustrăgând sufletul omenesc de la exigența contemplării Ideilor[106]. Dacă această temă a *Poeticii* bănuim doar că a fost foarte importantă în Antichitatea greacă clasică, că a prilejuit nenumărate exegeze – înțelesul conceptului de *catharsis* fiind și mai problematic decât al celui de *mimesis* –, construcția tragediei, a conflictului și compoziția personajelor sunt mult mai bine cunoscute. Tragedia reprezintă în definiția aristotelică „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit, cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părțile ei și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi"[107]. Exemplele și comentariile colaterale explicitează definiția.

Dacă pentru Aristotel tragedia se materializa în reprezentarea scenică a înfruntării de către erou a destinului, prima secvență structurală trebuia să pună în valoare însuși gestul generator de confruntare, neînțelegerea sau nerecunoașterea de către erou a legii inexorabile pe care o întruchipează destinul; o asemenea situație generează *hybris-ul* (excesul) eroului tragic: aceasta era ***hamartia***, secvența introductivă, obligatorie în construcția oricărei tragedii. Îi urmau ***peripeția*** – schimbarea soartei eroului, hotărâtă de comiterea *hybris-ului*, ***anagnoris*** – recunoașterea acțiunii destinului și revelația *hybris-ului*, ***catastrofa*** – rezolvarea conflictului și, în sfârșit, ***înfrângerea*** eroului[108]. Tragedia lui Sofocle *Antigona* se deschide cu secvența introductivă (*hamartia*), în care *Antigona* și sora ei Ismena, fiicele și, totodată, surorile nefericitului Oedip, cel blestemat de zei să își ucidă tatăl și să se căsătorească cu mama sa, își manifestă îngrijorarea în legătură cu soarta războiului purtat de ahei cu tebanii, sub zidurile cetății Teba. Frații lor, Eteocle și Polynice, luptaseră în tabere diferite și amândoi fuseseră omorâți; dar, în timp ce Eteocle este înmormântat, din porunca regelui Creon, ca un erou, trupul lui Polynice, care fusese de partea aheilor, este lăsat pradă câinilor în afara cetății, dintr-un ordin al aceluiași rege, cu toate că legile nescrise ale Firii cereau ca toți cei căzuți pe câmpul de luptă să fie îngropați, indiferent de ce parte luptaseră. Antigona se întreabă dacă nu cumva s-ar cere ca trupul lui Polynice să fie totuși îngropat, chiar dacă nesocotirea

105 Aristotel, *op.cit.*, cap. XIII-XIX, 1452b-1456b, pp. 68-80.
106 Platon a destinat un loc inferior artei în ierarhia formelor cunoașterii (*Republica*, *ed.cit.*, Partea a III-a, 5C, p.312); pentru această discuție, v. *supra*, nota 8, p.59.
107 Aristotel, *op.cit.*, VI, 1449b, pp.59-60.
108 Aristotel consacră alcătuirii „subiectului" în tragedie mai multe capitole din *Poetica*: cap. XI, XIII-XIV, XVI-XVIII (*ed.cit.*, pp. 67-72, 74-79).

Scanned with OKEN Scanner

ordinului regal i-ar atrage moartea. *Peripetia* precizează, prin intervenția corului și prin discuția dintre Creon, regele Tebei, și unul dintre paznicii puși să păzească trupul lui Polynice, că Antigona își respectase hotărârea și îl îngropase pe Polynice. Nesocotirea poruncii date, lege a Cetății, îl înfurie pe Creon; în confruntarea dintre el și Antigona se întrevăd cele două forțe de intensitate egală care se înfruntă. Fiecare dintre cei doi pare să aibă dreptate, Antigona în numele legilor nescrise, imemoriale, Creon, în numele ordinii și al legalității seculare. Antigona își asumă destinul, înfruntându-l aproape pe Creon care o condamnă la moarte, cu toate că nici rugămințile fiului său Hemon, logodnicul fetei, nu îl înduplecă să își schimbe hotărârea. Antigona este condamnată să fie îngropată de vie în stâncă și se supune demn autorității regale. În secvența următoare, *anagnoris*, la curtea regelui apare Tiresias, cititor în zodii, care îi revelează lui Creon greșeala înfăptuită și consecințele îngrozitoare ale acestei greșeli. Pradă revelației că va fi pedepsit de zeii care, îl avertizase Tiresias, nu ar fi primit să fie sfidați de legea omenească și cuprins de presentimentul nenorocirii iminente, Creon se hotărăște să o elibereze pe Antigona din mormânt. Dar se produce *catastrofa*, căci hotărârea lui Creon vine prea târziu: Antigona se spânzurase în peșteră, iar Hemon își pune și el capăt zilelor în fața tatălui său. Aflând de moartea fiului ei, Evrydike, soția lui Creon, se sinucide. Rămas singur, regelui nu-i mai rămâne decât să-și recunoască lipsa de înțelepciune și să-și dorească sfârșitul meritat.

Această exemplificare printr-una dintre cele mai cunoscute tragedii ale Antichității clasice grecești, care pune în valoare – element de modernitate în vremea lui Sofocle – ideea responsabilității individuale a omului pentru deciziile sale, poate fi refăcută, pentru oricare altă piesă, urmând schema deja amintită. După cum s-a observat, tragedia se preciza ca tipar al genului prin condiționări structurale foarte bine delimitate, chiar dacă acestea nu aveau încă un caracter de obligativitate, așa cum se va întâmpla mai târziu din Renaștere până în secolul clasicismului francez. În această privință, Aristotel vorbea despre acțiunea „de o oarecare întindere" a tragediei și de caracterul ei „unitar": ceea ce a dat naștere ulterior faimoasei reguli a celor trei unități – de loc, de timp și de acțiune – apare în textul *Poeticii* mai curând ca o recomandare. Natura și sensul acestei recomandări sunt bine precizate de comparația pe care Aristotel o face între construcția tragediei și cea a epopeii. Din punctul de vedere al întinderii subiectului, epopeea putea fi nedeterminată, în vreme ce tragedia era preferabil să se desfășoare pe durata unei rotiri complete a soarelui[109]. Derularea evenimentelor narative dintr-o epopee presupunea adeseori schimbarea locului unde urma să se

109 Aristotel, *op.cit.*, V, 1449 b, p.59.

Scanned with OKEN Scanner

desfășoare acțiunea, așa cum se întâmplă în *Odiseea*, epopee în care insula lui Circe, insula lui Poliphem, Ithaca și țărmul sufletelor moarte compun un spațiu continuu, pentru că fiecare *locus* prilejuiește o experiență semnificativă pentru împlinirea destinului eroului. Legată fiind de condițiile reprezentării scenice, tragedia beneficiază de o libertate limitată de mișcare în spațiul ficțional. Și tot limitate îi sunt și posibilitățile de a lucra cu acțiuni complexe, care să îngăduie nu atât abateri de la cronologia evenimentelor, ci, mai ales, suprapunerea mai multor linii conflictuale, împletirea acestora. Aș putea spune, simplificând întrucâtva, că acțiunea unei tragedii are un caracter ***episodic***: chiar și atunci când există mai multe nuclee conflictuale, ele se cer subordonate, cel puțin în tragedia clasică, unui conflict central.

Deși nu s-a păstrat partea din *Poetica* despre comedie, presupunem că cele două specii dramatice constituiau pentru Aristotel un diptic structural, cu termeni contrastanți. Nu există însă în poetica aristotelică – din punct de vedere istoric nici nu ar fi avut cum să existe – un gen supraordonat tragediei și comediei. Ca și în cazul genului liric, indiferența față de necesitatea de a configura tipologia operelor literare s-a menținut secole de-a rândul, chiar dacă a existat în permanență conștiința vie a deosebirilor dintre diferitele forme de manifestare literară a dramaticului.

Situația explică de ce, până în vremea Renașterii, specia tragediei a fost identificată cu genul dramatic în ansamblu, comedia contrastând nu numai prin natura subiectelor, prin construcția conflictelor, dar și prin limbajul și condiția socială atribuite personajelor, prin natura diferită a publicului căruia îi era destinată. Această triplă distincție a despărțit încă din Antichitatea clasică grecească tragedia de comedie: limbajul folosit în tragedii era elevat, pe când cel al comediei era colocvial, apropiat de limbajul cotidian, folosit de categoriile sociale umile; tragedia era populată cu regi, eroi mitologici, legendari sau istorici, în timp ce personajele de comedie aparțineau plebei, erau oameni simpli, obișnuiți; clasa înaltă, nobilimea, forma publicul tragediei, în timp ce clasa de mijloc a meșteșugarilor și a negustorilor, publicul predilect al comediei. Nu trebuie să uităm nici faptul că, în afară de „misterele medievale", reprezentări teatrale având ca subiect patimile lui Iisus, în Evul Mediu se dezvoltă o serie de forme ale teatrului popular, în linie satirică, cu un impact social nemijlocit și cu o audiență foarte mare în clasele de jos ale societății. Acest tip de teatru de esență carnavalescă, precum mai târziu în Renaștere *commedia dell'arte*, asigură individualizarea și supraviețuirea genului comic[110], în timp ce tragedia a fost supusă transformărilor tot mai mari, până la pierderea identității structurale pe care i-o consfințise părintele

110 V. pentru aspectele istorice, legate de constituirea și funcțiile genului comic, A.Marino, *Dicționar de idei literare*, *ed.cit.*, pp.409-421.

Scanned with OKEN Scanner

poeticii europene: căci nimic sau aproape nimic nu mai leagă între ele opere dramatice ca *Oedip la Colona* (Sofocle), *Regele Lear* (Shakespeare) și *Regele moare* (E. Ionesco), cu toate că ele, prin convenție, sunt reunite sub aceeași etichetă a „tragediei". Stabilitatea structurală și capacitatea genului comic de a rezista inovațiilor au fost, în schimb, mult mai mari.

Până la Renaștere, cele două specii importante care își împart teritoriul dramaticului sunt tragedia și comedia, iar prestigiul poeticii clasice rămâne aparent inatacabil, chiar dacă în interpretarea conceptului de imitație apăreau deosebiri sensibile. În fapt, ***verosimilitatea*** înlocuise deja *mimesis*, iar exigențele ce decurgeau din atașamentul față de o estetică a imitației s-au cristalizat în conceptul de ***decorum***, poate cel mai caracteristic pentru poetica renascentistă[111]: pentru genul dramatic, exigențele se confundau cu obligativitatea de a construi personajele astfel încât acestea să fie reprezentative prin felul de a vorbi, de a se comporta, de a acționa pentru categoria căreia îi aparțineau. Determinismul mimetic pe care conceptul de decorum îl introducea ar fi trebuit fie să slăbească acțiunea faimoasei reguli a celor trei unități (de loc, de timp, de acțiune), fie să îi furnizeze acesteia un suport material în construcția operei dramatice. Ceea ce au ignorat însă poeticienii renascentiști, atunci când refrazau preceptele aristotelice, a fost contradicția care le ruina teoria despre forma dramatică, contradicție apărută din faptul că acceptarea și observarea strictă a *decorum*-ului punea în dificultate acceptarea, ce ar fi trebuit să fie la fel de strictă, a regulii celor trei unități, ulterior contestată tocmai pentru caracterul evident artificial.

Cu toate că Renașterea a promovat o estetică precumpănitor clasică, cu reglementări stricte ale formelor literare, spre sfârșitul perioadei teritoriul dramaticului este luat în stăpânire de specii hibride, de a căror existență ne putem face o idee, dintr-o scenă celebră din *Hamlet*. În enumerarea de forme dramatice pe care Polonius i-o face prințului Hamlet, pentru a pune în valoare măiestria actorilor chemați de către acesta la curte, ca să joace scena uciderii tatălui său, se succed cele mai ciudate combinații de forme dramatice, supralicitate, firește, de vicleanul sfetnic: „Sunt cei mai buni actori de pe pământ în tragedia, comedia sau în istoria pastorală, comico-pastorală, tragico-istorică, tragico-comico-istorico-pastorală, piese dintr-o bucată sau poeme fără capăt." (actul II, scena 2) . Shakespeare a fost maestrul neîntrecut al amestecului de registre și al încălcării granițelor formale care despărțeau speciile dramaticului, iar o asemenea îndrăzneală, liberă de orice reguli, uneori chiar și de cea a conformității personajelor cu natura umană profundă (căci ce este mai puțin „verosimil"decât psihologia personajelor din *Regele Lear*, modul în care acestea acționează?), i-a asigurat mult timp o

111 W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii, ed.cit.*, vol.III, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

posteritate contradictorie: neînțelegere și ignorare în perioada clasică, entuziasm și elogiu al „barbarismului" în romantism. Receptarea contrastantă a lui Shakespeare devine astfel emblematică pentru evoluția genului.

În estetica literară a clasicismului, amestecul de tragic și comic nu era impus de lărgirea ariei de explorare a sufletului omenesc și a vieții ca, mai târziu, în romantism, la August Wilhelm Schlegel[112], ci constituia, pur și simplu, o sursă de eroare. Cu toate că ceva mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, un Voltaire – important teoretician al genului dramatic – își declara admirația pentru Shakespeare, admirație care, ce-i drept, nu o egala pe cea nutrită pentru geniul dramatic național, Racine, marele dramaturg englez a continuat să fie privit cu neînțelegere: „Se simte nevoia unor genuri dramatice noi; se fac propuneri, dar nu se realizează decât puțin. Autoritatea tradiției tragice e prea puternică. Revelarea lui Shakespeare a produs mai mult spaimă decât a sedus. Unii au vrut să împrumute de la el o acțiune mai bogată și sentimente mai intense, fără însă a îndrăzni să relaxeze în suficientă măsură regulile tragediei pentru a putea utiliza aceste noutăți"[113]. Dar, oricât s-a încercat consolidarea caracterelor normative ale tragediei de-a lungul celor două secole de clasicism (al XVII-lea și al XVIII-lea) – regula celor trei unități, alegerea personajelor din lumea regilor și a eroilor, stilul „înalt", nobil –, acestea au suferit o continuă erodare: între altele, înlocuirea treptată a personajelor mitologice sau din istoria Antichității cu eroi naționali sau cu cei ai lumii creștine[114]. Semnele de epuizare a vechii structuri a tragediei apar mai întâi la nivelul conținuturilor și vizează mesajul ei cel mai general. De altfel, înregistrăm dovada elocventă a noii atitudini față de mitologie chiar la marele Will: deși, în intenția autorului, comedie, *Troilius și Cresida* fixează condiția în fond tragică a eroilor mitologici, a căror substanță se degradase până la limita derizoriului.

Cu toate că în secolul al XVIII-lea estetica literară este în linii mari atașată clasicismului, genul dramatic anunță deja primele semne prevestitoare ale uraganului romantic. Subiectul și personajele tragediei sunt coborâte de pe soclul istoriei și al mitologiei în lumea comună, burgheză, care, până atunci, nu avusese drept de reprezentare decât în comedie. Cu

---

112 August Wilhelm Schlegel, *Prelegeri despre artă și literatură dramatică*, în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, v., în special, Prelegerea a XII-a [*Despre spiritul dramei romantice*], p. 202 și urm.

113 Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, traducere de Alexandru George, Univers, București,1972, p.137. Admirația necondiționată pentru geniul lui Racine străbate și manifestul literar semnat de Stendhal, *Racine și Shakespeare*. Cu toate acestea, tradiția romantică este mai aproape de Shakespeare, cu un plus de simplitate (*Racine et Shakespeare*, Chez Bossange Père & Lelannay & Mougie, Paris, 1823, pp. 51 și urm.)

114 Poate că încă mai semnificativă decât în teatru, unde eroii mitologici își mențin prestigiul până în epoca clasică, în tragediile lui Racine sau Corneille, este apariția, încă de la sfârșitul Renașterii, a eroilor lumii creștine în poemul epic eroic.

Scanned with OKEN Scanner

*Discours sur la Poésie dramatique*/Discurs despre poezia dramatică, (1758), Diderot întoarce spatele definitiv convențiilor ce reglementaseră până atunci genul dramatic: în locul regulilor de loc și de timp, el așază legea varietății și a contrastului, în locul retoricii grandilocvente a pateticului, exprimarea celor mai obișnuite sentimente omenești ca mila, căința, mânia. Nu câmpul de bătălie sau sălile palatelor princiare, unde își rosteau tiradele marii eroii ai Antichității sau ai lumii creștine îi vor crea spectatorului sentimentul adevărului, ci piața, strada, locurile populate cu oameni obișnuiți, dar cu atât mai aproape de adevărata natură omenească. Cu Diderot, genul dramatic se desparte definitiv de trecut, căci „Opoziția lui față de reguli a fost pozitivă și totală. În teoria sa despre dramă, independența față de regulile tradiționale și apelul direct la natură însemnau apărarea dramei de moravuri care tocmai își făcea apariția, comedia serioasă. El credea că drama trebuie să înfățișeze nu tipuri de caractere, nici fabule binecunoscute, ci oameni în situațiile și condițiile lor particulare; nu eroi și sublime răsturnări ale sorții, ci virtuți private și viața de familie"[115].

Prin Victor Hugo, drama romantică dobândește – cu alte conținuturi și cu o retorică diferită – același caracter caleidoscopic pe care îl avusese și drama shakespeareană (cu diferența că Hugo nu va renunța la versul alexandrin de 12 silabe, caracteristic încă din clasicism „genurilor înalte", în favoarea amestecului liber de vers și proză din teatrul shakespearean): o combinare de tragic și comic, de elegiac și filozofic, de pitoresc și abstracțiune discursivă). Dar aceste transformări de limbaj poetic, de tonalitate sunt datorate, de fapt, unei concepții diferite despre esența dramaticului, concepție căreia Hugo îi dă forma cea mai pertinentă în celebra sa prefață la drama *Cromwell*: ca și Hegel, Hugo credea că dramaticul reprezintă un rezultat al fuziunii poeziei epice obiective, dominantă în perioadele vechi din istoria culturală a umanității, cu subiectivitatea poeziei lirice: drama oferea exemplul poeziei adevărate, complete, pentru că își trăgea substanța din armonia contrariilor, substratul existenței omenești. Dintre cele trei faimoase reguli, cu care „legislatorii poeticieni" au crezut că pot domestici poezia dramatică, Hugo nu va mai admite decât unitatea de acțiune, căci celelalte două nu fac decât să îngrădească absurd imaginația creatoare[116].

O observație a lui V. Hugo, mai puțin comentată, arată, încă din 1827, care avea să fie parcursul urmat de literatură în anii ce vor urma: „Drama trebuie să fie definitiv impregnată de culoarea timpului", adică de viața adevărată: de aceea, poezia dramatică (și nu numai ea) se cade să aleagă din viață nu ceea ce este frumos, ci ceea ce este caracteristic[117].

---

115 K.E.Gilbert și H.Kuhn, *Istoria esteticii*, *ed.cit.*, p. 259.
116 V.Hugo, Preface, Cromwell, *ed.cit.*, pp.17-30
117 V. Hugo, *ibidem*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Este semnificativ faptul că disoluția romantismului a însemnat și explorări în domeniul formelor dramatice: în simbolism, ele au avut un caracter insidios. Totuși, nu este lipsit de interes faptul că simboliștii încep să aducă tot mai des pe scenă piese nejucate până atunci sau chiar socotite nereprezentabile[118]. De altfel, dramaturgii epocii sunt adesea și poeți, ca Maurice Maeterlinck (*Principesa Maleine*, *Cele șapte principese*), Hugo von Hofmannstahl (*Jedermann*) sau, ceva mai târziu, Saint-Pol Roux (*Doamna cu coasa*): ei practică un teatru poetic, incantatoriu, impregnat de hieratism și mister; într-un asemenea teatru, personajele și chiar intriga nu mai sunt purtătoarele unui mesaj dramatic intrinsec, ci construcții alegorice, puse în valoare de stilizarea – adesea încărcată de prețiozități – a textului. Dar nu numai aceste „libertăți" și le asumă teatrul de la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea: asistăm, de fapt, la disoluția treptată a formelor consacrate, proces paralel cu tendința tot mai accentuată de investire a textului dramatic cu înțelesuri simbolice: de aceea, interesa mai puțin în teatrul poetic din primele decenii ale secolului al XX-lea sau în teatrul aflat sub influența expresioniasmului, ca cel al Paul Claudel (*Pantoful de mătase* sau *Istoria lui Tobia și a Sarei*), motivarea psihologică a conflictului sau construcția veridică a personajelor, cât tensiunea din planul ideilor sau al valorilor morale, care se confruntă.

Tendința spre abstractizare, spre stilizarea tipurilor umane, spre pretextul dramatic alegorizant, cu sacrificarea corelativă a registrului de reprezentare a implicațiilor psihologice, se accentuează pe parcursul primei jumătăți a secolului al XX-lea și atinge apogeul în teatrul absurdului, în care toate convențiile genului, cu excepția performării scenice, sunt rând pe rând abolite: individualizarea personajelor sau, cel puțin, cerința ca acestea să aibă un caracter exponențial, intriga, care presupunea orientarea spre un punct culminant al desfășurării dramatice, înlănțuirea rațională a momentelor, dialogul care făcea ecou limbajului real. De fapt, poate că „abolirea" nici nu exprimă cel mai exact amplitutdinea procesului de deconstrucție a genului dramatic. Este vorba mai curând de o reinterpretare cu semn schimbat a tuturor acelor mărci care asiguraseră, timp de secole, consistență și individualitate genului: personajul de golește de interioritate, devenind – ca în piesele lui E. Ionescu sau S. Beckett – o marionetă, aparenței de rațională în alcătuirea acestei lumi i se substituie absurdul, limbajul își pierde funcția de comunicare, devenind, mai ales în piesele lui Ionescu, un mecanism dezarticulat, care, asemenea unui ac de gramofon defect, se învârte în gol, producând doar stereotipii verbale, de un comic înfricoșător. Valorificând o

118 Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, p. 472.

Scanned with OKEN Scanner

tendință ce venea din teatrul dadaist, Arthur Adamov și Samuel Beckett ajung să-și radicalizeze obsesia iraționalului prin ficțiuni, doar cu numele dramatice: în *Așteptându-l pe Godot*, piesa lui Beckett datând din 1953, cadrul temporal este suspendat, spațiul rămâne o pură iluzie, pentru că nu mai sugerează nimic, cele două personaje – Estragon și Vladimir – sunt două umbre, două fantoșe, golite de omenesc, limbajul nu mai trimite la nici un plan referențial. Ca și în cazul lui Adamov, se poate vorbi în acest caz mai curând despre „antiteatru"[119], o formulă al cărei „extremism", dacă ar fi fost imitat, ar fi pus în primejdie existența însăși a genului.

Teatrul absurdului nu a reprezentat singura formulă artistică, ce a sensibilizat conștiința omului modern la lipsa de sens a existenței, la derizoriul condiției umane. Cu mijloace mai apropiate de teatrul parabolic, uneori de teatrul cu implicații psihologice, dramele de idei ale lui Jean-Paul Sartre (*Muștele, Cu ușile închise, Diavolul sau bunul Dumnezeu*) și Albert Camus (*Caligula, Neînțelegerea*) revalorizează, în registru existențialist, aceeași temă, conferind genului dramatic autoritate.

Specific genului dramatic, legat, după cum aminteam, de condițiile reprezentării scenice, este contactul viu, direct, cu spectatorul: spre deosebire de genul epic sau liric, pentru care cititorii rămân, din perspectiva creatorului, virtualități, în cazul operelor dramatice, dialogul cu spectatorii rămâne deschis la fiecare reprezentație, textul dramatic este iarăși și iarăși suspus verificării. Acestei condiții speciale i se datorează poate și faptul că, după o „modă", în esență neoavangardistă, care a marcat anii '50-'60, teatrul „absurdului" și-a diminuat impactul asupra publicului, având astăzi un aer datat. De asemenea, aceleiași condiții speciale i se datorează multitudinea formelor, care continuă, mai evident decât în cazul celorlalte două genuri, tradiția artistică a secolelor precedente. De aceea, paralel cu teatrul simbolist, esențial liric, cu teatrul expresionist, abstract și parabolic, cu „antiteatrul" sau cu teatrul de idei, se dezvoltă specii dramatice rezistente încă și astăzi, pe care le-am putea încadra în „literatura de consum", mai veche sau mai nouă, - melodrama, vodevilul, comediade moravuri, comedia bulevardieră. Mai puțin permeabile la înnoirile de ordin formal, aceste specii ale dramaticului supralicitează uneori funcția constructivă al comediei clasice sau al dramei burgheze.

---

119 I.Zamfirescu, *op.cit.*, p.508 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL VIII-LEA

# RECEPTAREA OPEREI LITERARE

*„Existența poemului se află undeva între scriitor și cititor."*

T. S. Eliot

Pentru a afla ce este receptarea operei literare și ce particularități o individualizează față de alte tipuri de receptare ar trebui să plecăm de la evidența că ea se include în problematica generală a comunicării. Intuiția ne spune totuși imediat că, spre deosebire de comunicarea obișnuită, în care codul limbă naturală/artificială deține funcția de a media transmiterea mesajului de la emițător spre receptor și descifrarea mesajului de către acesta din urmă, literaratura oferă o situație sensibil diferită, ceea ce poate fi ușor sesizat, de vreme ce fiecare element din schema clasică a comunicării pune în valoare alte particularități constitutive, structurale.

În forma ei standard, circuitul comunicării interumane, ca și cel al comunicării dintre om și mașină, presupune existența ***emițătorului*** (transmițător) și a ***receptorului*** (destinatar) – cei doi actanți (non)umani –, a unui ***cod***, cu ajutorul căruia se face legătura cu sens dublu între participanții la actul de comunicare, a unui ***mesaj*** transmis de la emițător la receptor, cu ajutorul codului (ceea ce presupune operații mai simple sau mai complexe de codificare/decodificare), de-a lungul unui ***canal*** de transmisie, într-un ***context*** situațional anume.

Câteva precizări legate de procesul comunicării, înțeles în sensul cel mai larg cu putință, sunt necesare, înainte de a schița o descriere a elementelor constitutive ale comunicării literare[1]. Mai întâi, comunicarea obișnuită nu presupune neapărat prezența în același spațiu a celor doi (sau mai mulți) actanți umani, deși aceasta este situația foarte des întâlnită. Contextul situațional este comun partenerilor, doar atunci când comunicarea se desfășoară „față în față"; el devine însă neomogen în cazul comunicării telefonice, pentru că fiecare participant evoluează în medii fizice diferite,

1 Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, în *Essais de linguistique générale*, *ed.cit.*, p. 213 și urm. ; v. și U.Eco, *Tratat de semiotică generală*, *ed.cit.*, p. 46 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

legate între ele de evenimentul de comunicare. Contextului situațional neomogen i se adaugă uneori și contextul temporal decalat, care intervine mai totdeauna în comunicarea scrisă (telegrame, scrisori, memorii, rapoarte, uneori chiar *e-mail* etc.). Canalul, a cărui funcționare este reglată de funcția fatică a limbajului, poate primi, chiar și în cele mai banale contexte de comunicare, forme diferite: el poate fi spațiul existent între cei doi interlocutori, dar deopotrivă cablul telefonic sau circuitul poștal de-a lungul căruia este transmisă scrisoarea, telegrama etc. În sfârșit, mesajul este oral sau scris, iar fiecare formă își imprimă caracteristicile asupra comunicării și determină o altă relaționare a elementelor sale constitutive. Câteva exemple: folosirea deicticelor (adverbele spațio-temporale, pronumele) și exprimarea predicației în fiecare caz etc. sunt obligatorii în comunicarea scrisă, dar nu și în cea orală, în care actualizarea completă a structurilor, în primul rând sintactice, nu se impune cu stringență: atunci când cei doi actanți împart același context, unele elemente verbale pot fi presupuse ori suplinite prin elemente de limbaj gestual; numărul elipselor, al rupturilor de plan sintactic este mai mare în comunicarea orală, marcată de brevilocvență, în timp ce eficiența comunicării scrise rămâne dependentă de explicitări.

Condițiile enunțării influențează, așadar, forma mesajului. Încercând să reluăm, pentru comunicarea prin literatură, asemenea distincții, aici doar schițate, vom vedea că acestora li se adaugă altele, determinate de caracterele artei cuvântului și de funcționarea ei într-un sistem cultural.

**Emițătorul.** De obicei, emițătorul este identificat cu autorul operei literare. O asemenea identificare nu se explică însă de la sine: autorul poate fi cunoscut, căci el se află într-o relație genetică precisă cu textul/mesajul. Acesta este, desigur, cazul comun. Honoré de Balzac, romancierul, se identifică cu autorul romanelor din ciclul *Scene din viața pariziană*, iar A. P. Cehov, medic, ziarist, prozator și dramaturg, cu autorul pieselor Pescărușul, *Livada de vișini* sau *Unchiul Vania*. Un caz celebru de presupusă necoincidență între emițător și autor l-a oferit, la un moment dat, chiar Shakespeare, căruia cercetători onorabili i-au contestat paternitatea unora dintre piese. Dar, fie că admitem că *Furtuna* sau tragediile cu subiect istoric au fost scrise de soția sa sau de filozoful Francis Bacon de Verulam, important este că aceste piese au un autor, iar figura lui se desenează în filigran printre rânduri. Se știe că Alexandre Dumas, creatorul muschetarilor și al contelui de Monte-Cristo, autorul prodigios a peste 150 de romane, a folosit „colaboratori", cărora le-a exploatat fără prea multe scrupule fantezia și munca; nu vom ști probabil cât a variat, de la un roman la altul, această „contribuție" și, poate, nici nu este foarte important să o știm.

Coborând din epoca încă nedesprinsă de dimensiunea ei mitologică a marilor colonizări grecești, tradiția literară vrea ca Homer, cântărețul

Scanned with OKEN Scanner

încleștării războinice de sub zidurile Troiei sau al rătăcirilor lui Ulisse în drum spre Ithaca, să fi fost orb. Examenul filologic al poemelor homerice a identificat însă anumite particularități lingvistice, care atestă decalaje temporale importante, nu numai între *Iliada* și *Odiseea*, dar chiar în unul și același poem. Asemenea descoperiri, care au aruncat o lumină mai puțin romantică asupra autorului celor două epopei, nu au putut îndepărta însă din conștiința culturală a publicului cititor chipul poetului orb, rătăcind din cetate în cetate și recitând isprăvile lui Achile, Hector sau Ulisse. Astăzi știm că numele lui Homer se raportează la un șir de aezi, care au format, probabil, autorul colectiv al poemelor, dar aceasta nu a împiedicat legenda să funcționeze. Necoincidența dintre emițător și autor a fost adoptată ca mod de existență poetică de către poetul portughez Fernando Pessoa, care a publicat sub cinci pseudonime diferite, într-o polemică explicită cu ideea de autor înzestrat cu identitate unică.

Cazurile clasice de necoincidență rămân, totuși, cele ale operelor cu paternitate incertă: în literatura română, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, despre care cărturarii au deliberat îndelung dacă reprezintă o traducere sau o operă originală românească, sau *Cântarea României*, atribuită prin convenție literară lui Alecu Russo, dar marcată de contribuția ideatică și stilistică a lui N.Bălcescu, încât nu se știe până unde merge intervenția acestuia în alcătuirea formei finale a poemului.

În literatura română contemporană, un caz special îl propune romanul *Femeia în roșu*, strălucit experiment naratologic a trei autori: Adriana Babeți, Mircea Mihăieș și Mircea Nedelciu. Este interesant să relev faptul că, deși ei își afirmă, fiecare, individualitatea ca instanță de enunțare, prin aceea că fiecăruia îi revine alt registru al „partiturii" colective, toți trei tind să se contopească într-un singur personaj-autor, a cărui ficțiune se construiește treptat, dar care sfârșește prin a se impune cititorului ca realitate unitară: emițătorul. Romanul se desfășoară pe mai multe planuri temporale (exodul din Banat spre America în primii ani ai secolului, perioada prohibiției și a marii crize, anii imediat postbelici, destrămarea Imperiului „chezaro-crăiesc", prezentul scriiturii, al „facerii" romanului etc.) și spațiale (Banatul de la granița Imperiului, Chicago, București sau Viena). Fiecare autor și-a asumat o „felie" din această realitate, incluzându-se pe sine fie ca personaj-martor al evenimentelor narate, fie ca povestitor în sensul „clasic" al cuvântului, ca autor omniscient-mânuitor de destine (fictive) (este ceea ce subliniază în permanență Adriana Babeți). Cu toate acestea, de la un autor la altul, există o circulație a semnificațiilor globale, care compun mesajul cărții, o continuare a vocii unuia de către celălalt, în așa fel încât emițătorul apare aici drept o rezultantă a intențiilor de comunicare a celor trei autori reali.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea dificultăți și multe altele încă, ivite în identificarea emițătorului cu autorul, au acreditat ideea caracterului problematic, dacă nu chiar iluzoriu al acestuia din urmă. În perioada în care aplicarea structuralismului la domeniul științelor umaniste, deci și în poetică, nici nu putea fi pusă în discuție, emițătorul a fost, cel mai adesea, privit ca ficțiune, mai rar ca ipoteză de lucru, iar autorul, înzestrat cu o conștiință cât se poate de reală, opusă imobilității abstracte a sistemului de semne – limba –, s-a văzut de-a dreptul aruncat la lada cu vechituri psihologizante[2]. În scenariul structuralist, totul se petrecea, ca și cum textele s-ar fi scris singure, punându-și în mișcare mașinăria de autogenerare.

Autorul poate întreține relații diferite cu textele pe care le scrie: de la cea de acceptare până la cea de negare și respingere a condiției de autor. Eminescu s-a gândit pe sine ca autor-emițător doar pentru acele poezii care au intrat în ciclul „antumelor". A fost nevoie să treacă decenii până la apariția studiului semnat de Ion Negoițescu, care a valorificat, în primul rând, postumele, până atunci mai puțin frecventate de critică, și a propus, relevând componenta „plutonică" a personalității creatoare eminesciene, o altă relație între autor și emițător[3]. Relația îmbracă uneori forme extreme, atunci când autorul își neagă calitatea de emițător. Literatura universală cunoaște cazul singular al poetei americane Emily Dickinson care a scris o viață întreagă poezie, fără să fie vreodată interesată cu adevărat de posibilitatea publicării. Că Emily Dickinson și-a asumat statutul de autor al textelor scrise, dar nu și pe cel de emițător imediat, deci statutul cuiva care este conștient că are de transmis un „mesaj", o dovedește și împrejurarea că, înainte de a muri, ea și-a distrus jurnalul, dar nu și poeziile aflate în manuscris.

Cazul poetei americane nu reprezintă decât varianta extremă a unei atitudini destul de curent întâlnită printre scriitori, mai ales printre poeți. Chipul emițătorului, al transmițătorului de mesaj se estompează spre profitul autorului, adică al celui care vrea mai ales să se exprime pe sine, lăsând comunicarea într-o aparență de indeterminare. Ar trebui să vedem în acest alt fel de necoincidență între autor și emițător starea normală de existență și funcționare cel puțin poeziei și să ne eliberăm de prejudecata poetului mesianic, purtător al unor mari adevăruri, sau de cea a poetului-tribun, acestea nefiind decât efigii istoric-datate.

Mai există o formă de a imagina necoincidența dintre autor și emițător, iar aceasta este direct perceptibilă în textura operei literare: autorul se identifică cu unul din personaje, care devine, prin procură, și purtătorul

---

2 Toma Pavel, *Mirajul lingvistic*, traducere de Mioara Tapalagă, Univers, București, 1993, p.55 și urm.

3 Ion Negoițescu, *Poeziile lui Eminescu*, Editura pentru literatură, București, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

mesajului ascuns în carte. Așa se petrec lucrurile în *Pendulul lui Foucault*, în care vocea auctorială se retrage până la pragul de jos al perceptibilității, în spatele unui personaj-narator, ce pare că ține în mână ghemul din care se desfășoară firele încâlcite ale narațiunii.

De altfel, condiția „autorului" postmodern nu este dintre cele mai confortabile: deodată demontată iluzia că totalitatea unei „lumi" ar putea fi cuprinsă de o singură privire, „autorul" nu își mai asumă nici totalitatea actului de enunțare. El devine – ca și receptorul, de altfel – o funcție a textului, un producător al acestuia, căruia i s-a retras calitatea de individ cu existență certă în afara spațiului textual: după cum obseva pertinent Linda Hutcheon, o întreagă ideologie a originalității se vede astfel pusă în discuție[4].

**Receptorul.** Ceea ce în comunicarea obișnuită constituie o defecțiune, anume disocierea receptorului de destinatar, reprezintă în comunicarea literară o situație normală. Destinatarul unei opere literare rămâne, în orice caz, o categorie mult mai restrânsă decât receptorul. Aceasta, în primul rând, dacă socotim că numeroase texte sunt direct adresate unor persoane particulare cunoscute și numite de autori. Nu este neapărat vorba despre acele dedicații de felul „copiilor mei", „soției mele", pe care un reputat savant le pune în fruntea unui tom de mare erudiție: într-un asemenea caz, copiii sau chiar soția nu sunt neapărat și destinatarii lucrării, ci doar niște adjuvanți *ai producerii acesteia*, în plan afectiv și moral. Când Baudelaire i-a dedicat lui Théophile Gautier ciclul *Florilor răului*, Gautier a devinit destinatarul și receptorul poeziilor, dar nu unicul receptor: altminteri, Baudelaire i-ar fi putut oferi scriitorului atât de admirat manuscrisul, fără gândul publicării.

Există însă texte al căror destinatar nu e numit și, totuși, el este o persoană reală, unică. Istoricii literari cheltuiesc uneori incredibile energii pentru a identifica asemenea personaje. *Cântec de toamnă* al lui Ch. Baudelaire, invadat de o inexorabilă melancolie și de presentimentul sfârșitului, a fost inspirat de iubirea poetului pentru Marie C., care se ascunde în spatele acelui „tu" din partea a doua a poeziei (frumoasa cu ochii verzi, mama sau iubita a cărei clemență este invocată). Tot așa, „tu" din *Atât de fragedă...* este identificat de istoria literară cu Mite Kremnitz, asupra căreia s-a oprit la un moment dat iubirea lui Eminescu. A cunoaște cu certitudine un asemenea destinatar, precis individualizat, poate optimiza receptarea textului literar care purcede dintr-o asemenea conjunctură biografică? Un răspuns la această întrebare, variabil de la caz la caz, întâmpină obiecții. Din nou putem presupune că, vizând un d o a r un destinatar unic, poeții n-ar mai fi trebuit să-și publice textele, oricum să le facă cunoscute: ar fi dăruit pur și simplu

4 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1986, p.81.

Scanned with OKEN Scanner

poezia. Faptul că *Atât de fragedă...* a fost publicată de Eminescu și că, ulterior, Titu Maiorescu a inclus-o în ediția antumelor pune în valoare o intenție inițială care depășește simplul gest ocazional.

Există situații în care destinatarul este anonim, dar precizat categorial: atunci autorul sugerează el însuși într-o prefață, într-un preambul însoțitor al cărții, categoria de cititori cărora aceasta le este adresată: o asemenea categorie își află corespondentul în lumea reală de unde vine autorul, dar dacă un scriitor ar scrie exclusiv pentru contemporani, el ar interzice – așa cum se procedează uneori cu jurnalele sau cu scrisorile – publicarea până la o dată mult ulterioară morții sale și a personajelor cărora li se adresează.

Cu cine se identifică însă, generic, receptorul, în cazul comunicării prin literatură? Primul și cel mai comod răspuns este: cu cititorul. Receptorul ar fi, așadar, cel care citește un text. O astfel de identificare nu este întru totul exactă. Nu numai pentru că există situații în care cititorul nu trece dincolo de aparența textului, de cuvintele ce compun această aparență, de un eventual story, în care identifică personajele cărții cu persoane reale, dar și pentru că ***receptarea reprezintă altceva decât lectura.***

Raportul dintre receptor și cititor este unul de inclusiune: orice receptor este și un cititor (dacă nu real, cel puțin virtual), dar nu este neapărat obligatoriu ca un cititor să fie întotdeauna și un receptor. În cazul unei lecturi ratate, al unei lecturi care se blochează și nu se înscrie pe nici un traseu real al semnificațiilor – receptarea este și ea problematică. Legătura dintre receptor și cititor, dintre receptare și lectură nu sugerează și suprapunerea conceptelor.

***Receptarea înseamnă fenomenul estetic de pătrundere a unui agent uman în universul artistic al unei opere, cu tot cortegiul de trăiri emoționale, dar și estetice, pe care le declanșează în procesul complicat de apropriere a semnificațiilor acelei opere.*** Ca ipostază esențială sub care se particularizează receptarea operelor literare lectura apare ca moment constitutiv al receptării („citirea" unui tablou rămâne, totuși, o metaforă!): în consecință, cititorul (sau lectorul, cum mai este numit în studiile de specialitate) devine și el o materializare a receptorului.

Incluzând lectura ca moment privilegiat, receptarea o depășește totuși pe aceasta ca arie de cuprindere și ca semnificație fundamentală. În timp ce lectura apare, în primul rând, ca fenomen individual, chiar dacă indivizi diferiți o pot performa aproximativ în același mod, definit prin parametri structurali relativ stabili, receptarea este un fenomen individual și social. În afară de aceasta, receptarea include și alte circuite în care opera literară este angrenată: difuzarea, impactul cu critica de specialitate și cu *mass media*, cucerirea unui loc într-o ierarhie valorică a momentului (eventual, dobândirea statutului de *best seller*), toate acestea se integrează procesului general de

Scanned with OKEN Scanner

receptare. Totuși, de cele mai multe ori, când vrem să aproximăm sensul termenului de „receptor", restrângem condiția acestuia la condiția cititorului: lectura constituie aspectul major, de neocolit, al receptării.

Imediat ce încercăm să definim categoria cititorului ca agent în receptarea literaturii, suntem puși în fața evidenței că el nu reprezintă o categorie omogenă. Cititorul acoperă, de fapt, mai multe ipostaze sau, dacă privim lucrurile funcțional, el reunește mai multe funcții. Una ar fi aceea pe care am încercat deja să o sugerez : aceea a ***destinatarului***, cititorul căruia autorul i se adresează în mod explicit. Așa cum am văzut deja, destinatarul reprezintă de multe ori ***un intermediar*** între autor și ***cititorul real***, care citește efectiv opera literară. Aspectele colaterale ale receptării, importante totuși, pentru că exprimă viața cărții într-un spațiu cultural dat, se conturează mai ales prin existența acestui cititor real (colectiv). El exprimă orientarea către un anumit tip de literatură (SF sau genul „literatură de aventuri" în cazul tinerilor), el stabilește succesul de piață al unei cărți, chiar dacă efemer sau exclusiv financiar. Cititorul real este răspunzător, în mare măsură, de stabilirea topului de vânzare a cărților apărute, a statutului de *best seller* (susținut și prin campanii de publicitate, prin atenția acordată de critică, prin interesul arătat de *mass media* etc.). Dar cititorul real este el însuși o instanță foarte eterogenă, în măsura în care se definește prin variabile socio-culturale diverse: vârstă, sex, profesie, grad de cultură, interes pentru lectură etc. Fiecare cititor real, component al unui public real de cititori își are propria lui lectură, propriul lui sistem de referințe culturale și literare. Cu toate acestea, anumite regularități pot fi deduse, lecturile unui text se pot ordona tocmai în funcție de acțiunea acestor parametri care condiționează existența socio-culturală a cititorilor reali.

De aceea, putem presupune existența unor ***lecturi medii***, performate de ***cititorii medii***: profilul unei clase de cititori reali reprezintă o medie statistică, obținută din prelucrarea rezultatelor de la anchete/sondaje, care au ca obiect aspecte legate de lectură (înțelegerea, interpretarea etc.). Cu cititorul mediu depășim condiția fizică a receptorului, pentru că el reprezintă în mod evident o construcție, o rezultantă și o ipoteză de lucru, în examinarea procesului de receptare a operei literare.

Și alte categorii de cititori pot fi decelate cu tot atâta justificare. Prin natura sa polisemantică, un text îndreptățește un număr foarte mare de lecturi, care pot pune în valoare elemente textuale cu semnificație asemănătoare, dar ierarhizate diferit într-o structură globală. O lectură actualizează un anumit sector (palier) al acestei structuri, dar putem presupune și o lectură - teoretic posibilă - care să actualizeze toate aceste virtualități. Cel care va realiza o asemenea performanță ar fi ***cititorul virtual*** (sau ***implicit***), în stare să parcurgă toate traseele semnificațiilor oferite de

Scanned with OKEN Scanner

text. Cititorul virtual reprezintă o realitate ***teoretică***, pentru că vizează potențialitatea semantică, cosubstanțială oricărei opere literare, caracterului ei deschis, generator de noi și noi lecturi; mai exact, el se constituie ca o funcție a textului, ca un ansamblu de norme stilistice, estetice, elemente de codificare poetică etc. relevante pentru decodificarea fără rest a acelui text[5]. Cititorul virtual răspunde și unei realități efective, în măsura în care generații succesive de cititori (performanți) actualizează noi și noi semnificații și alte configurații, deci tind, înglobând experiențele anterioare de lectură, să se apropie de condiția cititorului ***model***.

Spre deosebire de această categorie, cea a ***cititorului prezumtiv*** sau ***ideal***) ne întoarce la relația dintre receptor și destinatar. Totuși, nu trebuie să reducem categoria cititorului prezumtiv la acei cititori anonimi, cărora autorul li se adresează într-o prefață. Ar însemna că operele literare care nu beneficiază de o asemenea punte aruncată către public să fie lipsite de cititorii prezumtivi. Dar acest lucru nu este posibil, nici chiar în acele texte în care intențiile de comunicare sunt copleșite de cele expresive: chiar și într-un text dadaist se bănuiește a exista un asemenea cititor, al cărui profil, trasat mai curând în negativ, poate fi refăcut, ținând seama de semnificațiile cu care dadiștii și-au investit manifestările publice. În acest caz, programele estetice, declarațiile de intenție din partea scriitorilor, manifestele, generalizările în marginea propriei experiențe de creație pot desena trăsături ale chipului, altminteri greu de conturat, al cititorului prezumtiv. Dar opțiunea scriitorului pentru un gen literar are uneori aceeași semnificație: faptul că un autor opta, acum câteva secole, pentru forma epopeii sau a comediei vorbea de la sine despre categoria de cititori pe care o viza, atâta timp cât funcționa împărțirea pe genuri înalte și populare, destinate publicului cititor aristocrat sau vulgului[6]. Desigur, cititorul virtual și cel prezumtiv nu se identifică; unul indică o funcție a textului, celălalt, un efect al existenței acestuia.

Cărei categorii îi aparține, de fapt, criticul literar? El nu este nici un cititor prezumtiv (ar fi neobișnuit să presupunem că un scriitor scrie cu gândul la criticii lui potențiali!); nu este neapărat nici un cititor model, atâta timp cât lectura sa, chiar dacă performantă, este inevitabil marcată în interpretare de

---

5 Coste, Didier, *Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire*, „Poétique", 1980, *43*, p. 358 și urm.

6 Conceptul de „cititor prezumtiv" îl depășește în extensiune pe cel imaginat de Paul Cornea, în *Introducere în teoria lecturii* (Minerva, București, 1980):aici, cititorul prezumtiv apare echivalat cu „un construct fantasmatic de substituție", „proiecție a narcisismului auctorial" (p.63). Ar însemna ca numai opera artiștilor veleitari, frustrați, condamnați în timpul vieții lor la anonimat, a căror imaginație este pusă în mișcare de o forță de autoiluzionare compensatorie, să proiecteze imaginea unui cititor virtual, ceea ce ce reprezintă, cred, o restrângere prea drastică: de fapt, de cele mai multe ori, cititorul prezumtiv se află înscris în filigran în paginile operei literare; altminteri, actul însuși al publicării unei lucrări literare ( ca și al oricărui alt tip de scriere) nu și-ar mai găsi justificarea.

Scanned with OKEN Scanner

parțialitate; nu este în nici un caz un cititor virtual, pentru că fiecare generație de critici pune în valoare alte modele de lectură/interpretare; în afară de aceasta, criticul, ca oricare cititor obișnuit, își poate proiecta în lectura pe care o face propriile fantasme, idiosincrazii, prejudecăți, prizonier cum se află al propriei sale subiectivități. El nu este nici un cititor mediu, pentru că lectura lui tinde să se materializeze într-un discurs a cărui pertinență îl scoate pe critic din anonimat. Criticul este un cititor real, dar ***performant***, cu toate riscurile ce decurg din această condiție privilegiată, dacă nu ar fi să-l amintim aici decât pe acela de a-și transforma discursul într-un discurs de autoritate. Criticul este, deci, ***cititorul avizat***, care citește în cunoștință de cauză și pentru care delectarea estetică este dublată de examenul operei sub toate aspectele ei (conținut, mesaj, configurația elementelor constitutive, context (extra)literar, lingvistic, stil etc.). Totuși, dacă ar fi să îi căutăm tipul proxim, criticul literar se găsește cel mai aproape de condiția cititorului virtual, al acelui construct teoretic, ce materializează competența de lectură implicată de configurația specială a unei opere literare.

**Mesajul.** În literatura cultă, mesajul este incorporat, de cele mai multe ori, de un text. Față de comunicarea curentă, tranzitivă, în care mesajul reprezintă suportul material al unor informații, comunicarea prin literatură pune în mișcare textul operei literare, ce oferă o imagine complexă, dacă nu chiar ambiguă. Aceasta, în primul rând, datorită ***caracterului intrazitiv al limbajului literar***. O asemenea caracteristică nu ar trebui să fie luată în calcul în mod absolut: intranzitivitatea limbajului s-ar identifica atunci cu autoreflexivitatea lui, or, expresia literară manifestă arareori, în cazul unor „texte" dadaiste sau suprearealiste – iar atunci cu scopuri demonstrative și, oricum, subversive! – un asemenea autism. Dacă am accepta totuși intranzitivitatea limbajului literar ca pe un dat ***absolut*** ar însemna să admitem că un blocaj epistemologic marchează în mod fatal condiția literaturii. Dar o asemenea ipoteză este contrazisă de realitatea literaturii. Romanul lui Petronius *Satyricon* oferă cititorilor contemporani mai multe informații despre mentalitatea și degringolada morală din timpul domniei lui Nero decât un tratat de istorie, care ar pune accentul pe consecințele politice și sociale nefaste ale actelor discreționare făptuite de împărat. Capacitatea unui text de a transfigura relația imediată cu realitatea, de a-și materializa semnificațiile globale într-un plan mai abstract, ține de dimensiunea constitutiv simbolică a operei literare.

Enunțurile verbale, actualizare a conversației cotidiene și produs al uzajului comun al unei limbi naturale nu cunosc deschiderea simbolică, iar când anumite simboluri cultural validate intră totuși în constituirea unor asemenea enunțuri, ele dețin un statut similar cu cel al cuvintelor, elemente ale codului limbii naturale. Nici scrierile din domeniul istoriei, al geografiei sau

Scanned with OKEN Scanner

al științelor naturale nu au caracter simbolic, decât în măsura în care activitatea continuă de interpretare a operelor culturale le conferă o valoare ce transgresează semnificațiile lor originare: oricum, în asemenea scrieri, dimesiunea simbolică, în măsura în care există, nu se constituie la fel ca în literatură.

Am putea presupune că existența dimensiunii simbolice intrinseci corectează întrucâtva intranzitivitatea limbajului poetic: ceea ce reprezintă un blocaj al circuitului informațional sau o falsă transmitere de informație la un palier al textului se anulează/se rezolvă la un palier mai abstract, cel al sensurilor simbolice. Intuim astfel că intranzitivitatea limbajului literar nu apare ca o proprietate compactă, uniform distribuită, ci, asemeni altor proprietăți ale limbajului ***în act***, ea se manifestă ***gradual***. Există texte literare ***agresiv intranzitive*** (J. Joyce, *Veghea lui Finnegan*), texte *a căror tranzitivitate este problematică*, dar nu imposibil de dovedit (H. James, *O coardă prea întinsă*) și texte care mimează tranzitivitatea limbajului comun, creând iluzia corespondenței referențiale (romanul realist). Paul Cornea a examinat comportamentul comunicațional al textelor literare, comportament care condiționează lectura acestora. Tipologia pe care a stabilit-o ne lămurește cu prisosință în discuția de față: în textele ***referențiale***, „transparente", trecerea din planul expresiei în cel al conținutului nu constituie o dificultate pentru cititor: în această categorie se includ nu numai textele nelitare ca acte, rapoarte, diferite categorii de texte utilitare, dar și memoriile, jurnalele sau corespondența. Autorul aici introduce o nuanțare, ce ne ferește de interpretarea „referențialității" în sens ***naiv***: „Prin «referențial» nu înțeleg accesul direct la lucruri, ci la «constructe» ale lucrurilor, căci realitatea nu este ceea ce există «în sine», ci ceea ce experimentăm ca fiind «real», în funcție de organele noastre de simț, capacitățile cognitive și modelul de lume socialmente acceptat." În textele ***pseudo-*** și ***transreferențiale***, categorie în care se plasează majoritatea textelor literare clasice sau moderne, comunicarea nu este propriu-zis reală, ci simulată, iar planul referențial construit, imaginat de autorul însuși. În categoria textelor ***autoreferențiale***, limbajul se reflectă pe el însuși, etalând pure virtualități verbale: asemenea texte sunt universuri semantice închise, fără legătură cu exteriorul, ca majoritatea textelor literare avangardiste sau a celor în care intenția ludică devine precumpănitoare [7].

Ca și caracterul intranzitiv, ficționalitatea presupune suspendarea recursului absolut la referent, modifică datele receptării textului literar și, în consecință, pe cele ale comunicării. Există texte al căror caracter ficțional se impune cu autoritate, în virtutea distanței considerabile la care se situează

7 P. Cornea, *op.cit*, p. 26; pentru tratarea de ansamblu a problemei, v. pp.25-31.

Scanned with OKEN Scanner

lumea ficțională față de cea reală, activând astfel un principiu al perceptibilității contrastante, în timp ce, în alte cazuri, ficționalitatea trece aproape neobservată, lumea ficțională se situează în imediata vecinătate sau în prelungirea lumii reale, așa cum trebuie să le fi apărut cititorilor din epocă romanele lui Balzac: distanța față de prezumtivii cititori era, în acest caz, minimă. Din punctul de vedere al receptării/ lecturii, putem traduce această proprietate în termeni de ***accesibilitate*** la lumea textului literar, or, este evident că în cazul unor texte în care lumea internă se compune cu dificultate sau, pur și simplu, refuză să se alcătuiască, păstrându-și astfel caracterul indeterminat, fragmentar, de „nor cosmic", mesajul – dacă există și atât cât există – trebuie să treacă peste multe bariere pentru a putea ajunge așa cum se cuvine la cititor.

Toate aceste particularități ale tranzitivității mesajului literar, variabile în ceea ce privește gradul de manifestare, dar, în același timp, și constante, pentru că transgresează existența istorică a textelor literare - influențează calitatea de mesaj (literar) pe care o propune un text. Datele constitutive ale mesajului nu sunt însă singurele răspunzătoare de apariția variațiilor în receptare. Elementele retorico-poetice, convenționale în mare măsură, alcătuiesc configurațiile „tari" ale unui text literar și îi ordonează acestuia mesajul. Așa sunt constantele structurale – ***motivul, tema, topos-ul*** –, care nu numai că organizează câmpul percepției, nivelul înțelegerii, dar și mobilizează rețelele informației culturale/ literare pe care cititorul le posedă. Sistemul de figuri cu acțiune macrotextuală – ***analogia, antiteza, alegoria*** – orientează lectura și facilitează desfășurarea procesului continuu de restructurare a semnificațiilor pe care cititorul le descoperă în timpul lecturii.

**Codul.** „Codul" reprezintă un alt termen preluat de lingvistică din teoria comunicării pentru a denumi ceea ce în mod obișnuit înțelegem prin limbă ca instrument de comunicare. Potrivit acestei definiții, toate limbile naturale sau artificiale sunt coduri, adică sisteme de semne, care împărășesc caracteristicile stabilite de Saussure: caracterul arbitrar, caracterul convențional, linearitatea[8]. Ceea ce reiese mai puțin din această foarte succintă caracterizare este capacitatea semnelor lingvistice de a acoperi – asemeni unei rețele (cu noduri mai rare sau mai dese) realitatea în totalitatea ei sau, mai exact, domeniul vast al experienței de cunoaștere, pe care o comunitate o deține în raport cu realitatea. Aceasta reprezintă una dintre presupozițiile epistemologice fundamentale, care au întemeiat metoda (structuralistă) de analiză semiotică a literaturii. Semioticianul Juri Lotman a exprimat, de altfel, în termeni destul de tranșanți ceea ce alți autori doar au presupus: există o relație de ***omologie*** între universul real, cel pe care îl

8 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *ed. cit.*, pp.100-103.

Scanned with OKEN Scanner

organizează activitatea perceptiv-cognitivă a unei colectivități, și sistemul de semne care se referă la el, în sensul că un număr limitat de semne ***discrete*** acoperă ***continuumul*** realității desemnate, în așa fel încât să nu existe aspecte ale realității care să nu-și găsească corespondentul în limba-cod.

Aceasta a reprezentat și punctul de plecare al criticilor îndreptate, din diferite direcții (lingvistică, psihologie cognitivă, antropologie[9], împotriva conceptului de cod, aplicat limbilor naturale, care, în virtutea relației de asimetrie între planul conținutului și cel al expresiei, cunosc omonimia și sinonimia, ce pun în dificultate relația biunivocă ***realitate-cod***. Criticile s-au făcut mai răspicate, atunci când s-a încercat transpoziția conceptului în domenii cum ar fi poetica sau antropologia culturală: cercetătorii au pus în valoare inadecvarea utilizării conceptului de cod în analiza mitologiei sau în cercetarea literaturii, pe de o parte, pentru că principiul omologiei dintre expresie și conținut nu putea fi respectat, pe de altă parte, pentru că, cel puțin în literatură, discontinuitatea „codului", în raport cu realitatea la care el se referă reprezintă o evidență. Cu o asemenea afirmație ar trebui să înlăturăm din capul locului o confuzie: codul, ca principală componentă a procesului de comunicare, nu se reduce în literatură la codul limbii naturale. Evident; orice operă literară este scrisă într-o limbă anume (limba „leopardă", inventată cu ani în urmă de poetul suprarealist Virgil Teodorescu, ne apare astăzi ca o curiozitate izvorâtă dintr-un soi de răsfăț ludic), deci există un cod lingvistic indiscutabil care se cere a fi luat în seamă, mai ales că scriitorii înșiși (poeții) exploatează, dar și sunt constrânși de resursele expresive ale unei limbi.

Obiecțiile amintite mai sus vizează conceptul de «cod retoric», mult utilizat, fără un examen mai serios, concept a cărui existență nu pare, de pildă, să fi fost pusă în discuție de unul dintre cei mai proeminenți teoreticieni ai semioticii contemporane, Umberto Eco[10]. De fapt, ceea ce putem constata din examinarea faptelor literare este o serie de ***recurențe*** în privința opțiunilor tematice, a selecției unor *topoi* sau motive, a modului de a pune în pagină forme prozodice etc. În acest sens, scriitura romantică se deosebește de cea expresionistă, dar deosebirile nu apar – după cum s-a văzut – ***exclusiv în planul expresiei literare***. În afară de aceasta, suntem constrânși să observăm – în operele concrete – că regularitățile nu funcționează cu precizia cu care se realizează decupajul realității de către semnele limbii: ele nici nu

9 Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Collection Savoir, Paris, 1974, p.98 și urm. Semnalând confuzia care se instalase în scrierile unui antropolog structuralist ca Lévi-Strauss între semne și fenomene simbolice, D.Sperber preciza: „Fenomenele simbolice nu sunt semne. Ele nu sunt cuplate la interpretarea lor într-o structură de cod. Interpretarea lor nu constituie o semnificație." (p. 98).

10 Umberto Eco, *Introducere în semiotica generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p.353.

Scanned with OKEN Scanner

au stabilitatea acestor semne, nici nu acoperă toată realitatea la care opera literară se referă. Prin urmare, dacă am menține conceptul de cod, ar trebui să admitem că el acoperă o realitate cu caracter ***fluctuant***, ***discontinuu*** (discontinuitatea nu se confundă cu caracterul discret!), ceea ce contrazice ipotezele de bază care întemeiază definirea semnului lingvistic, cel puțin în semiologia europeană[11].

Totuși, dacă termenul „cod" pare să nu poată fi aplicat textelor literare din punct de vedere teoretic, el își păstrează utilitatea din punct de vedere operatoriu: de pildă, atunci când caracterizăm o perioadă literară prin recurențele, regularitățile, care pot fi decelate la paliere diferite ale structurii configurative a operei. Eco vorbea, în acest sens, de două procese complementare, inerente mișcării formelor literare: ***hipercodificarea*** și ***hipocodificarea***[12], ambele „efecte" ale unui „proces de instituționalizare a literaturii, fenomen firesc, căruia arta cuvântului, ca atâtea alte forme de manifestare a spiritului creator, nu i se poate sustrage.

**Hipercodificarea** intervine în cazul unei supraabundențe a mărcilor care configurează un anumit tip de literatură (gen literar, curent literar), de pildă în cazul literaturii cu caracter formular sau a cântecului eroic, pentru care există forme fixe de introducere/încheiere, de caracterizare a personajelor etc. ***Hipocodificarea*** reprezintă, dimpotrivă, efectul existenței unor regularități textuale vagi, care, din punctul de vedere al cititorului, acționează mai curând în sensul delimitării genului proxim decât a diferențelor specifice[13]. Cititorul poate face, în legătură cu textul pe care îl citește, aprecieri precum „aer modernist", „amintește suprarealismul", „eminescianism epigonic".

Elementele de hipercodificare și de hipocodificare intră în componența a ceea aș numi, preluînd termenii din teoria gramaticilor generative, ***competența*** și ***performanța literară***: ele configurează competența, pentru că aparțin stocului de cunoștințe care îl ajută pe cititor să se orienteze în hățișul manifestărilor concrete ale literaturii; în actul efectiv de lectură, aceste elemente sunt actualizate la nivelul performanței. Raportate la cele două instanțe ale actului de comunicare, autorul și cititorul, conceptele nu au exact aceeași intensiune: performanța autorului diferă, ca ***natură***, de cea a cititorului, iar competența literară apare și ea mult diferită, după cum o privim dintr-o perspectivă sau alta.

---

11 Gabriela Duda, *Quelques remarques sur l'usage du terme «code» dans la recherche poétique*, „Revue roumaine de linguistique", XXXI, 1986, nr.2, pp.165-169.

12 U. Eco, *op.cit.*, p. 180-18: subliniez observația semioticianului italian, potrivit căreia fenomenele de hiper- și hipocodificare sunt văzute ca efecte ale interpretării de „contexte și circumstanțe noncodificate", între care producerea de „funcții-semn" este cea mai însemnată.

13 U.Eco, *op.cit.*, p.181 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

D.Fokkema a încercat să identifice acele straturi care intră în alcătuirea competenței literare, din punctul de vedere al emițătorului/ autor. Mai întâi, este vorba despre ***codul lingvistic***, a cărui cunoaștere este obligatorie, pentru ca autorul să poată scrie în acea limbă. Dar Fokkema presupune și existența unui ***cod literar*** (autorul este conștient de faptul că scrie literatură); competența auctorială presupune existența unui cod generic (autorul își propune să scrie o epopee și atunci face selecții între formele prozodice, registrele figurative, subiecte, urmând genul deja constituit în funcție de anumiți parametri tipologici/ istorici existenți), a unui ***sociocod*** (care ar sistematiza convențiile perioadei literare), a unui ***idiolect*** (care însumează particularitățile de scriitură ce individualizează pe un scriitor anume)[14]. Evidența cu care se manifestă fiecare componentă este variabilă de la o operă literară la alta. În clasicism, constrângerile genului (codul generic) au fost precumpănitoare față de cele ale sociocodului, ca să nu mai vorbim de cele ale idiolectului. Tot astfel, atunci când un autor scrie un roman polițist, în care există o minimă configurare prealabilă a schemei narative, a tipului de conflict, codul generic este pus în valoare mult mai bine: Fr. Dürrenmatt a scris *Făgăduiala. Requiem pentru romanul polițist* cu intenția evidentă de a demonta schema consacrată a genului (descoperirea în final a criminalului), generatoare de automatisme de lectură; de aceea, finalul deschis – justițiarul care rămâne încremenit într-o așteptare nedeterminată – vorbește și despre caracterul atipic al romanului, și despre cel polemic. Dimpotrivă, în construcția romanului *Crimă și pedeapsă*, F. M. Dostoievski a folosit probabil o schemă narativă, care amintește de romanul cu intrigă polițistă, și sub influența romanului-foileton occidental, dar și pentru a-i veni în întâmpinare cititorului.

Dacă privim aceeași stratificare din punctul de vedere al cititorului, observăm câteva modificări. Se menține, de pildă, cunoașterea codului lingvistic, dar prezența codului literar la polul cititorului este mai puțin stringentă: cu toate acestea, pentru ca receptarea să aibă loc, este nevoie ca cititorul să fie, cel puțin, conștient că citește literatură. În același mod intră în „competența" cititorului codul generic și sociocodul: necunoșterea acestora, atrage după sine performarea unei receptări/lecturi „naive". În „competența" cititorului pot intra și elemente deja cunoscute din idiolectul scriitorului pe care îl citește, urmând ca acestea să fie activate, în funcție de împrejurări, în timpul lecturii.

Noncoincidența dintre palierele emiterii și cele ale receptării vizează mai ales conceptele de „sociocod' și „cod generic"; dar tot de noncoincidență este vorba atunci când comparăm ierarhia palierelor care compun „competența de

14 Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia, 1984, p.8 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

lectură", întrucâtva diferită de cea a palierelor care intră în alcătuirea competenței receptorului. Aceasta cuprinde mai întâi competențele de comunicare, care se referă la strategiile lingvistice instituționalizate (alegerea nivelului stilistic general și actualizarea diferențelor de nivel stilistic în anumite contexte de lectură); apoi cunoașterea de tip enciclopedic, care presupune existența unui model filozofic, etic și social, compatibil cu cel acceptat la nivelul comunității căreia îi aparține; în sfârșit, receptorul poate poseda în repertoriul său acele elemente specifice de scriitură literară, ce individualizează genul căruia îi aparține opera, particularitățile stilistice ale scriitorului citit.

Toate aceste componente fac din receptare un fenomen *neomogen:* cunoașterea se realizează la un anumit nivel al operei, dar s-ar putea ca ea să fie ratată la altele, cu un grad mai mare de complexitate. Un cititor poate decupa intriga „polițistă" din romanul *Crimă și pedeapsă*, dar deschiderea metafizică a capodoperei dostoievskiene să îi rămână străină.

**Contextul.** Ca și în cazul altor componente ale procesului de comunicare literară, contextul are o structură „aluvionară". «Context» înseamnă, de fapt, mai multe contexte concrete, care se continuă unul pe celălalt sau se suprapun unul peste celălalt, chiar dacă natura lor este diferită.

Există, evident, un ***context lingvistic***, care este format din structurile textuale din alcătuirea operei literare. Mai interesant pentru configurația comunicării este contextul ***extralingvistic***, care poate îngloba cele trei componente principale (emițător – receptor – text) sau doar două (emițător – receptor sau receptor – text). De cele mai multe ori, contextul extralingvistic împărtășit de emițător și receptor este diferit, ceea ce face ca receptarea ca atare să fie distorsionată. Poetica structuralistă a acreditat ideea că accesul la lumea de semnificații ale unui text literar trebuie să se sprijine exclusiv pe textul însuși, deci că singurul context de care ar trebui să se țină seama ar fi cel lingvistic. Contextul extralingvistic – care cuprinde seturi, variabil organizate, de date, referințe culturale, sisteme de valori etc. – devenea automat și unul extraliterar, lipsit de pertinență pentru analiza poetică, prin excelență imanentistă.

Realitatea indică însă, pe de o parte, că acceptarea textului de către cititor depinde neîndoielnic de acest context extralingivtic, care propune selecția explicită a valorilor și ierarhizarea lor, ce orientează lectura și înțelegerea operei literare, pe de altă parte, că la polul receptării apar distorsiuni, dacă sunt ignorate de către cititor o serie de elemente contextuale care țin de polul emiterii. Modul, de multe ori „europenizat", în care citim/percepem/receptăm literatura extrem-orientală, ignorând/necunoscând realități specifice (convenții sociale, reguli de politețe, de ritual erotic, date istorice, realități sociale etc.) este, în acest caz, caracteristic.

Scanned with OKEN Scanner

Dinspre polul receptării, s-a observat că există mai multe moduri de raportare la context, în funcție de tipul de lectură practicat de diferite discipline literare: a) ***istoria literară*** activează mai ales acele contexte socio-culturale și istorico-literare, proprii momentului scrierii și receptării operei analizate; b) ***teoria literaturii*** activează în lectură acele contexte formate din ideile teoretice constitutive ale momentului și din metodele de analiză (lectură), propuse de diferitele orientări în studiul textului literar; c) ***critica literară*** utilizează conceptele de context ale celorlalte discipline, dar într-o măsură mai mare contextul lingvistic – să ne amintim de exigențele formulate de T. S. Eliot în legătură cu menirea și funcțiile criticii literare – și contextul literar imediat (care trimite la „actualitatea" literară a unui moment istoric); d) ***sociologia literaturii*** pune în valoare mai ales ansamblul sistemului literar, adică circuitul ***producție – difuzare – consum – școală (reproducție)***.

Scanned with OKEN Scanner

# LECTURA

*„Dacă unei opere i se atribuie un sens univoc, ea va fi condamnată fără apel; despuiată de haloul de nedeterminare și ambiguitate care-i flatează și-i înmulțește pe glosatori, ea se va nărui în mizeriile transparenței și, încetând să mai deruteze, va risca dezonoarea rezervată evidențelor. [...] opera e pierdută de îndată ce-i permite comentatorului să știe la ce nivel al realului o poate situa și cărei lumi îi este ecou."*

Emil Cioran

Lectura reprezintă principala formă în care se organizează receptarea unei opere literare. Fiind o ipostază esențială a receptării, lectura are, ca și aceasta, un caracter procesual evident, în care ***actele de percepție*** dețin un loc foarte important: de fapt, lectura nici nu ar fi posibilă, fără performarea actelor perceptive ce organizează reconstruirea de către cititor a obiectului literar care este textul. Cu toate că determinat de text, procesul lecturii nu se compune din acte pasive de înregistrare a conținuturilor. Procesul este susținut de voința de construcție a unui univers de semnificații corespondent textului, voință a cărei acțiune poate fi identificată chiar și în cazul lecturii unor texte facile ( în genul literaturii „de vacanță") sau al acelor cititori naivi, care identifică lumea textului cu universul referențial al acestuia.

Paul Cornea a pus în evidență operațiile care precedă de obicei lectura și de a căror importanță cititorul obișnuit nici nu este întotdeauna pe deplin conștient: aceasta nu înseamnă că ele nu există sau că nu influențează într-un mod semnificativ lectura. Asemenea operații – încadrate în faza preliminară a lecturii propriu-zise, ***prelectura*** – sunt determinate de existența unor elemente textuale și extratextuale foarte importante, care circumscriu opera literară ca obiect cultural[15].

Unul dintre cele mai importante elemente textuale este ***titlul***. „Descifrarea" titlului poate decide soarta lecturii, în măsura în care epocile literare se diferențiază și prin convențiile de intitulare[16]. Până la începutul

15 P.Cornea, *op.cit.*, pp.150-161.

16 Arnold Rothe, *O convenție neglijată: titlul*, I, „Revista de istorie și teorie literară", 1985, nr.I, p.65 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

secolului, volumele de poezii erau intitulate prin indicarea genului (*Poezii*) sau a speciei (*Balade și idile* – G.Coșbuc, *Rondeluri* – Al. Macedonski). În poezia românească., tendința intitulării generice se menține până în momentul afirmării simboliștilor, când își fac apariția primele titlurile metaforice (v. *Plumb* sau *Scântei galbene* – G.Bacovia)[17].

Titlul poate fixa „tema" unei lucrări literare (*Război și pace* – Lev Tolstoi), poate focaliza atenția asupra personajului care dobândește caracter paradigmatic (*Moș Goriot* – H. de Balzac), poate fixa un registru semantic esențial pentru citirea corectă a textului literar (*Zgomotul și furia* – W. Faulkner), poate, în sfârșit, decupa o situație, un eveniment, o stare, care sunt investite în text cu o dimensiune simbolică (*De veghe în lanul de secară* – J. Salinger sau *Partida de biliard de la nouă și jumătate* – H. Bõll). Aceasta face ca, atunci când cititorul își alege pentru lectură romane intitulate, de exemplu, *Pustiul dragostei* sau *Ascensor spre eșafod*, el să se orienteze după titlu, fie spre genul „roman de dragoste" (melodramă), fie spre genul „roman polițist". Reglarea raporturilor dintre scriitor și cititorii săi virtuali, ca parteneri ai actului de comunicare, nu poate fi realizată fără exercitarea funcției conative a titlului, funcție prin care mesajul se centrează pe destinatar: titlul este acel element component al textului, cvasiindependent, care mediază înțelegerea, acceptarea, respingerea unei scrieri literare de către publicul consumator și facilitează accesul acestuia la semnificațiile, cel puțin mediate, ale textului dat[18].

Dar nu numai titlul se oferă cititorului ca indiciu – adjuvant în etapa preliminară a lecturii. Funcționează, mai ales în cazul operelor în proză – roman, nuvelă –, convenția ***prefeței*** explicative (astăzi în mare măsură pierdută, tocmai pentru că este resimțită ca atare, pentru că îl așază la distanță pe cititor de universul ficțional): autorul își expune intențiile și delimitează categoria de cititori cărora le este adresată cartea, ca în romanul lui J. Fielding *Tom Jones* sau ca în celebra prefață cu care Nicolae Filimon își însoțește romanul *Ciocoii vechi și noi*. Există, mai ales în literatura romantică, convenția prefeței prin care autorul instituie un *contract de autenticitate* cu cititorii săi, deoarece el propune originea (fals) nonficțională a scrierii (manuscris găsit, scrisori recuperate dintr-un vechi scrin etc.). Acesta este însă și cazul unuia dintre cele mai frumoase romane ale literaturii moderne, *Jocul cu mărgelele de sticlă* de Herman Hesse.

Într-o producție editorială abundentă, cititorii sunt orientați să își fixeze atenția asupra unui volum și prin ***citatele*** extrase din lucrare (de multe ori,

17 G. Duda, *La poésie symboliste roumaine: vers le titre métaphorique*, „Revue roumaine de linguistique théorique et appliquée", 1987, nr.I, p.47 și urm.

18 Leo Hoek, *Description d'un archonte: Préliminaires ... une théorie du titre é partir du Nouveau Roman, în Nouveau Roman, aujourd'hui*, UI, Union Générale d'édition, Paris, 1972, p.291.

Scanned with OKEN Scanner

cele care fixează momentul de maximă tensiune dramatică) sau de ***prezentările*** (întotdeauna elogioase!) ale autorului. Cititorul se poate hotărî să aleagă o carte, dacă află, de pildă, că scriitorul este laureat al unui premiu de prestigiu, Pullizer sau Goncourt, sau că operele acestuia au fost traduse în zeci de limbi, că au fost deja difuzate în alte țări, în tiraje impresionante.

Lectura prealabilă a unei ***cronici de întâmpinare*** poate influența nu numai decizia de lectură, dar și actul lecturii însuși, imaginea finală pe care cititorul și-o construiește despre cele citite.

Există însă și ***elemente extratextuale*** care participă la prelectură. Între acestea, coperta și ilustrațiile. Coperta poate fi comună unei serii („Studii critice" sau „Romanul secolului al XX-lea"): anumite serii care apar la editurile „Univers" și „Meridiane" au coperți recognoscibile, care le individualizează): în acest caz, cartea este, din capul locului, încadrată într-o tipologie destul de bine circumstanțiată. Că ilustrația coperții poate orienta lectura, că ea îl așază pe cititor într-un sistem de așteptări destul de bine determinat, este de asemenea indiscutabil. Aceasta se vădește mai ales în cazurile de neadecvare a ilustrațiilor la textul cărții. Coperta unei ediții relativ recente a romanului *Mânăstirea din Northanger* de Jane Austen înfățișează o tânără fată, aflată între două călugărițe cu aer fioros, care încearcă să o rețină cu gesturi de o evidentă violență. Am așteptat până spre sfârșitul lecturii să apară în carte acel episod care să justifice ilustrația șocantă, dar acest lucru nu s-a întâmplat: romanul degajă o atmosferă cât se poate de pașnică, în care abundă umorul și elementele de observație acidă a comportamentelor sociale. Doar la sfârșitul lecturii, am realizat neadecvarea ilustrației la text. Dar un asemenea „ambalaj" a fost ales probabil cu intenția clară de a-i determina pe cititori să cumpere volumul: ilustrația trebuia să le sugereze acestora un text promițător de aventuri palpitante și tenebroase. Comedia de moravuri pe care o propunea Jane Austen oferea – putem presupune că ar fi putut gândi majoritatea cititorilor – o lectură mult mai puțin atractivă.

Așa cum se realizează, ca suită de acte perceptive, lectura are un ***caracter linear***. Ca și în cazul textului nonliterar, citirea textului literar se face prin înaintare treptată, de la stânga spre dreapta: astfel, cititorul integrează, din punctul de vedere al percepției și al înțelegerii, semnificațiile structurilor lingvistice, existente în alcătuirea textului. Cititorul avansează, în procesul de apropriere a înțelesurilor, de la o frază la mai multe fraze, apoi la paragraf, de la paragraf la capitol, de la capitol la o secțiune a operei și apoi la lucrarea în întregul ei. Fiecare trecere de la un nivel de complexitate frastică și semantică a textului la nivelul superior se sprijină pe asemenea operații cu caracter integrator, în așa fel încât, la sfârșitul lecturii, cititorul să fie în măsură să ajungă în posesia unei imagini coerente a celor citite. Acesta este doar un

Scanned with OKEN Scanner

aspect al lecturii, central, totuși limitat. Cei mai mulți cititori se opresc la acest nivel, la care își pot da seama eventual despre ce este vorba în lucrarea citită, pot emite o judecată personală de valoare, pot decela semnificații ascunse și, mai ales, pot lega cele citite de experiențe anterioare de lectură sau existențiale. Așadar, cu toate că din punct de vedere perceptiv constituie un proces linear, lectura nu se realizează neapărat ca progresie cu sens unic și din punctul de vedere al descifrării sensurilor. Caracterul simbolic al operei literare, oricât de simplă ca structură ar fi ea, și complexitatea configurației textuale pe mai multe paliere constrânge la o asemenea strategie.

Într-un plan superior al lecturii, care nu îl urmează pe cel deja amintit, ci există concomitent cu acesta, cititorul este îndemnat să caute și să găsească în competența sa de lectură acele puncte de sprijin care să-i permită accesul la ansamblul sensurilor simbolice ale textului.

Între cele mai importante elemente pe care se sprijină cititorul în lectură și care intră în competența sa literară se includ ***codurile retorice*** și ***profilul stilistic*** ( metaforele recurente, cuvintele-cheie, laitmotivele etc.) al autorului citit. Cu cât aceste puncte de sprijin sunt mai numeroase, cu atât lectura își poate spori relevanța. Elementele configurative – t***emele, motivele, topoi*** – focalizează percepția asupra structurii textuale și organizează integrarea sensurilor multiple pe care le propune opera literară. Aceasta, desigur, în cazul fericit, în care cititorul are deja stocate în competența sa culturală asemenea elemente „prefabricate". Pentru cititorul care nu știe, bunăoară, că „floarea albastră" este un motiv, sugerat lui Eminescu de romanticul german Novalis, în romanul căruia simbolizează aspirația spre idealitate, poezia cu titlu omonim a marelui nostru liric îi apare ca un simplu cântec de iubire, iar invocația din final - o frumoasă metaforă din aceeași serie cu „floarea albă de cireș": dacă se ignoră semnificația constructivă a motivului, se restrânge nu numai „aura" culturală care însoțește înțelegerea textului, ci chiar înțelegerea acestuia se modifică în substanța ei. Știind de dinainte de a începe lectura că romanul lui Goncearov, *Oblomov*, intră în aceeași serie cu *Evgheni Oneghin* (Pușkin), *Un erou al timpului nostru* (Lermontov) sau *Rudin* (Turgheniev), toate variații pe o aceeași temă literară, caracteristică literaturii ruse din secolul al XIX-lea, anume „omul de prisos", cititorul interpretează în beneficiul său diferențele ce intervin în tratarea temei: la Goncearov tușele sunt mai groase, tonul dobândește cel mai adesea inflexiuni satirice, exploatarea temei se face în linie comică și grotescă, amintind de Gogol; prin comparație, aceeași temă tratată, de pildă, de romanticul Pușkin, apare „înnobilată": Evgheni Oneghin este un „om de prisos", marcat de conștiința tragică a condiției sale, iar această luciditate îi conferă o aură de idealitate, ce lipsește personajului închipuit de Goncearov. Temele reunesc, așadar, operele

literare „pe familii", înlesnindu-i cititorului lectura unei opere literare prin alta, într-un intertext în care comparațiile luminează înțelegerea unor aspecte constructive, cu neputință de sesizat dacă lectura nu ar fi dublată de explorarea „spațiului" literar ce înconjoară opera citită: în cazul romanului *Oblomov*, diferențele ce intervin în tratarea temei măsoară, între altele, distanța dintre momentul romantic și cel realist, situat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când accentele critice, inclusiv la adresa literaturii imediat anterioare, se înmulțesc semnificativ.

Dar lectura textului poate cunoaște și momente de blocaj: în asemenea situații, aceasta se întrerupe, fie definitiv (se abandonează cartea), fie temporar pentru a se întoarce într-un punct socotit nodal. „Achizițiile" deja acumulate sunt activate, în sensul că ele exercită o presiune asupra părții de text încă necitită: lectura dobândește, în acest caz, o ***dimensiune exploratorie*** foarte însemnată.

Caracterul indecidabil al unui text poate rezulta din intranzitivitatea limbajului poetic (ca, de exemplu, în sonetele lui Mallarmé), dar și din omisiunile sau ambiguitățile voite, din rupturile de ritm (ca în romanul lui Lawrence Sterne *Tristram Shandy*) sau de plan narativ, din distorsiunile apărute în cronologia evenimentelor narate (ca în romanul lui Mario Vargas Llosa *Conversație la «Catedrala»*). Este evident că în asemenea situații, competența cititorului, imaginația și chiar structurile sale cognitive sunt în mai mare măsură activate decât în lectura unei poezii clasice, cu o retorică bine ținută în frâu, sau a unui roman „tradițional", în care iluzia mimetică face ca textul să vină întotdeauna în întâmpinarea cititorului.

P. Cornea a distins între mai multe tipuri de indeterminări, a căror existență în structura textului poate influența profilul lecturii: indeterminările ***(intra) frastice*** (sonetele lui Mallarmé sau poezia de maturitate a lui Ion Barbu propun, de pildă, o utilizare cu totul specială a relațiilor sintactice), ***interfrastice*** (romanul lui *Mario Vargas Llosa Mătușa Julia și condeierul* este construit prin juxtapunerea a două „texte" – cel al personajului-narator și cel al „condeierului", aparent fără legătură între ele) și ***transfrastice***[19] (care vizează construcția personajelor, a intrigii, ca în teatrul absurd al lui Beckett sau Eugen Ionescu). Confruntat cu asemenea indeterminări, cititorul care nu abandonează lectura își poate modifica strategia de lectură, poate face ca aceasta să se adapteze mai bine dificultăților pe care le conține textul: indiferent de nivelul de complexitate la care se situează în final, cititorul trebuie să ajungă la construirea unei imagini coerente a celor citite, imagine la alcătuirea căreia concură aspectele cognitive ale lecturii

19 P. Cornea, *op.cit.*, p.214.

Scanned with OKEN Scanner

(înțelegerea textului), dar și aspectele emoționale, afective. În absența acestei imagini, cititorul nu poate formula nici un fel de judecată retrospectivă asupra textului și, mai ales, nu poate ajunge să-și limpezească dialogul cu opera literară, pe temeiul căreia se construiește sentimentul de identificare cu ceea ce citește. Numai așa, textul îi vorbește cititorului, îi întreține iluzia (foarte activă în planul opțiunilor personale) că, în mod special, i se adresează acesta.

În această prezentare, condusă din perspectiva cititorului, procesul de lectură a fost socotit liber de orice determinare contingentă și privit ca entitate abstractă. Cititorii reali sunt însă foarte diferiți în maniera de a citi, ceea ce și explică existența mai multor tipuri de lectură. Există mai întâi două posibilități extreme: ***uzajul liber al textului***, care presupune o lectură *ad libitum*, adică lăsată în seama citi iile, prejudecățile, comoditățile și inerțiile de tot felul; există, la celălalt capăt, ***interpretarea***, care presupune o lectură avizată, controlată sistematic, ce își propune să restituie cu maximum de fidelitate ce vrea să spună textul[20]. Între acestea, se situează ***lectura standard***, care se proiectează pe ecranul unor interpretări deja existente, pentru a verifica intuiții diverse și a măsura abaterile.

Problema interpretării unui text suscită întrebarea dacă pentru literatură se poate vorbi și în ce termeni de adecvarea lecturii/interpretării? Chiar și intuitiv, ne putem da seama că în literatură adecvarea interpretării nu este de aceeași esență cu adecvarea, de exemplu, a interpretării unui fenomen fizic: putința de a observa, adesea nemijlocit, fenomenul (macro)fizic face ca și interpretarea să fie mai ușor controlabilă. În cazul literaturii putem conveni că adecvarea este legată de o serie de operații de reconstrucție a sensurilor de către cititor. Au aceste sensuri o existență obiectivă sau ele sunt impuse textului de cel care citește? Dilema a animat cercetători dintre cei mai avizați, cu polarizarea corespunzătoare a opțiunilor teoretice: pe de o parte, pentru cercetătorul structuralist ortodox problema era lesne tranșată, deoarece sensurile apăreau fixate în rețeaua structurilor verbale ce alcătuiau textul, cu alte cuvinte ele aveau o existență obiectivă, iar descoperirea acestor sensuri era doar o chestiune de acuratețe metodologică; pe de altă parte, incapacitatea de a accede pe deplin la sens, diseminarea sensurilor în textul cel mai simplu ca structură verbală, statutul neomogen al subiectului – enunțiator sau interpret – toate aceste realități, al căror numitor comun este ***indeterminarea semantică***, au făcut ca soluția să basculeze în cealaltă parte, adică să se contureze drept o opțiune, centrată pe un nihilism cognitiv esențial: la cei mai iluștri reprezentanți ai ***deconstructivismului***, curent

20 P.Cornea, *op.cit.*, pp. 247 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

dominant în critica și teoria literară a ultimelor decenii, de esență poststructuralistă și inspirat de lucrările filozofului Jacques Derrida (J.Hillis Miller, Harold Bloom), toate conceptele structuralismului clasic sunt reinterpretate în sens negativ; termenii de ordine devin: descentrare, nelimitare, destructurare[21] . De fapt, și o alternativă, și cealaltă păcătuiesc prin ignorarea naturii dialogale a actului de lectură/interpretare: între text și cititor se construiește întotdeauna, chiar și în cazul lecturilor naive sau strict orientate, informative, o punte mai solidă sau mai șubredă, loc de emergență a sensurilor. Conceptul, foarte plastic, pe care P. Cornea îl propune, anume „negocierea sensului" nici nu spune altceva, chiar dacă autorul îl leagă de actul lecturii, și nu de cel al interpretării: cred că negocierea sensului, în întreita ei ipostază – găsirea cadrului semantic ipotetic (adecvat), formarea unităților concludente de sens, formarea macrostructurilor/„condensări de sens" [22] – reprezintă materializarea naturii dialogale pe care o deține relația dintre un subiect cunoscător și un text literar.

Interpretarea poate fi definită ca o operație (performantă) de descifrare a sensului, în funcție de condițiile speciale în care se desfășoară comunicarea prin literatură (aceasta presupune atât determinări contextuale, cât și alegerea unei perspective de abordare/ model de lectură). Evident, dacă un text conține numeroase structuri deviante semantic și/ sau sintactic, dacă el este precumpănitor polisemantic, diferențierile ce survin în interpretarea aceluiași text sunt mari; într-un asemenea caz, oportunitatea actului însuși de interpretare poate fi pus sub semnul întrebării. Există totuși o serie de criterii care validează interpretarea unui text literar; le amintesc, urmând sistematizarea propusă de P. Cornea:

– ***relevanța*** (presupune alegerea modelelor de lectură, în raport cu supus examinării);

– **pertinența** (se referă la obligativitatea pentru cititor de a respecta toate indiciile structurale ale textului);

– ***coerența*** (se referă la efectuarea tuturor corelațiilor care relevă organizarea textului);

---

21 Inițial, „deconstructivismul" a avut cel puțin trei obiective: a) să funcționeze ca o metodă de analiză textuală ce presupunea acel mai vechi „close reading", pentru a revela imcompatibilități de ordin logic sau retoric între planurile implicite și cele explicite ale textului și pentru a demonstra în ce mod aceste incompatibiliăți sunt ascunse și asimilate de text; b) să răstoarne ierarhia textului, pentru a îl face pe acesta să spună contrariul a ceea ce apare ca spus în structura lui suprecifială; c) să reafirme ambii termeni ai opoziției binare aparență textuală – adâncime textuală în interiorul relației nonierarhizate a „diferenței". (*The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, pp.185 și urm.; v. Ioana Em. Petrescu, *Conceptul de «text» în viziune deconstructivistă*, în *Semiotică și poetică (2).Textul și coerența*, Universitatea din Cluj, 1985, p. 80 și urm.; v. și P.Cornea, *op. cit.*, p.252 și urm.

22 P.Cornea, *op.cit.*, pp.179-180.

Scanned with OKEN Scanner

– ***istoricitatea*** (se referă la obligativitatea pentru oricare cititor de a ține seama de contextul originar al operei literare examinate și de contextul cititorului însuși);

– ***intertextualitatea*** (se referă la necesitatea ca interpretul să țină seama în interpretare de posibilul dialog pe care îl întreține textul analizat cu alte texte literare cât și de tradiția interpretării textului în discuție)[23] .

Un asemenea model propune o „manipulare" eminamente responsabilă a textului literar, operație în care interpretarea devine rezultanta acțiunii simultane a datelor structurale puse în evidență de text, a modelelor de interpretare, a contextului cultural – înțeles deopotrivă în dimensiunea sa intertextuală, cât și în cea transtextuală[24].

23 P.Cornea, *op.cit.*, p. 261 și urm.

24 Pentru clarificarea noțiunii generice de «intertextualitate» – ce implică, în esență, dialogul dintre texte, indiferent de raportarea lor la un spațiu-timp anume –, v. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL AL IX-LEA

# VALOAREA ESTETICĂ. VALOAREA ARTISTICĂ. VALOAREA LITERARĂ. OPERA LITERARĂ CA ANSAMBLU DE VALORI

*„[..] cercetătorul literaturii este pus în fața unei probleme speciale a valorii: obiectul lui de studiu, opera literară, este nu numai impregnată de valoare, ci este ea însăși o structură de valori."*

René Wellek

În diferite forme de activitate, omul intră în relație cu obiectele cele mai felurite, aparținând fie lumii naturale, fie celei artificiale, ca obiecte manufacturate. Atâta vreme cât aceste obiecte există în sine, nedesprinse de contextul în care au apărut, neraportat la vreun tip de activitate omenească, ele nu pot manifesta valori, chiar dacă le conțin pe acestea în stare virtuală. ***Valoarea este un dat care nu se face simțit decât în măsura în care există posibilitatea raportării obiectului - recipient la activitatea omenească de cunoaștere (speculativă sau practică).*** Valoarea nu se naște și nu există (în stare virtuală) decât în raportul dintre subiect și obiect. Chiar dacă obiectul posedă o serie de trăsături caracteristice, acestea nu sunt automat valori, ci doar suportul care îngăduie apariția unor valori. Putem lua act de existența valorilor incorporate în obiecte, atunci când le aplicăm acestora schemele propriilor noastre activități: în această împrejurare, constatăm că obiectele au o valoare, legată nemijlocit de activitatea pe care o desfășurăm într-un anumit moment, deci o valoare ***utilitară***, de întrebuințare[1].

Nu toate obiectele – naturale sau create de om – își pot dezvălui valoarea, pot să o pună la dispoziția celui care ar avea nevoie de ea. Este posibil ca omul să atribuie unui obiect valori pe care acesta nu le incorporează prin proprietățile lui intrinseci sau prin destinația inițială. O

1 Tudor Vianu, *Estetica*, Partea a II-a *Valoarea estetică*, Editura pentru literatură, București, 1968, p.49.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea configurare a raportului subiect – obiect al acțiunii poate avea consecințele cele mai neașteptate pentru relațiile pe care omul le întreține cu universul înconjurător: în cazul obiectelor casnice vechi (mașini de cusut sau de călcat, fonografe sau patefoane ieșite din uz), valorizarea nu mai ia în calcul caracterul lor inițial utilitar, ci aspecte accesorii, ca vechimea, forma neobișnuită, decorația care trimite la o epocă trecută etc.

Mai dramatică este însă situația în care omul nu recunoaște valoarea în obiectul care o incorporează în mod intenționat, deci în obiectul care a fost ***proiectat anume*** ca să incorporeze acea valoare. Situația este dintre cele mai comune în receptarea artelor, în special a celor moderne. Ascultătorul care nu posedă un antrenament suficient de susținut în privința muzicii secolului al XX-lea poate lesne confunda, să zicem, momentele de acordaj al instrumentelor, care precedă execuția propriu-zisă, cu începutul unui octuor pentru ochestră de coarde de Bela Bartók: aceasta pentru că în absența unei demarcări de avertizare, valoarea artistică/muzicală nu este recunoscută acolo unde ea de fapt există. Exemplul mai poate prilejui și alte observații: pe parcursul întregii sale existențe omul își formează, își modifică, își limpezește un sistem de valori, dar nu numai atât; omul include treptat în setul său de comportamente specifice (de gândire, de acțiune practică, socială, afectivă, culturală) și o serie de comportmaente axiologice, care se traduc în scheme de valorizare și, în ultimă instanță, în judecăți de valoare. De modul în care se constituie aceste scheme depinde formarea sistemului său de așteptări și recunoașterea corectă a valorilor într-un obiect oarecare: rezultă din această observație că problema recunoașterii valorilor este esențial o problemă de receptare a operei de artă. Școala de la Konstanz, preocupată mai cu seamă de fenomenele de receptare a operei literare, și principalul ei reprezentant – Hans Robert Jauss – au așezat în centrul ***esteticii receptării*** tocmai problematica legată de modul în care cititorul dobândește conștiința valorilor literare și, în funcție de această conștiință, își organizează așteptările pe fundalul cărora se produce întâlnirea cu opera citită[2].

În acest preambul al discuției, obiectele au fost privite ca și cum ar incorpora o singură valoare, ca și cum ar fi omogene din punctul de vedere al valorii incorporate. În realitate, arareori un obiect natural sau artificial incorporează o valoare unică; de cele mai multe ori, obiectul se caracterizează prin existența unui sistem de valori, între care unele sunt mai evidente, au o importanță mai mare decât altele. Însăși folosirea termenului de „sistem" sugerează existența unei ierarhizări a valorilor cuprinse într-un

2 Hans Robert Jauss, *Schiță pentru o teorie și istorie a experienței estetice*, în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Univers, București, 1983, p. p.46 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

obiect. O farfurie, de exemplu, are îndeobște o valoare utilitară (servește unor acțiuni precise), dar poate avea și o valoare estetică, o valoare artistică, în măsura în care atrage atenția prin formă, culoare, elemente decorative, material folosit (porțelan sau metal). Dacă farfuria respectivă este folosită ca obiect decorativ, valoarea estetică va trece înaintea celei utilitare (piesă de veselă).

Valorile își pot, așadar, modifica importanța în funcție de perspectiva din care este privit obiectul care le incorporează. Dar o asemenea afirmație nu trebuie să conducă la concluzia că valorile reprezintă ceva adăugat obiectului: apar întotdeauna drept consecința unor calități intrinseci ale obiectelor. În cazul obiectelor manufacturate, acestea sunt gândite a incorpora anumite valori, corespunzătoare unor scopuri existente încă din faza de proiect. În cazul obiectelor naturale, forme de relief, minerale, elemente ale lumii vegetale sau animale - caracteristicile care justifică precizarea unei anumite valori sunt reprezentative pentru clasa, specia căreia îi aparține obiectul.

Valorile ***estetice*** formează o clasă de valori, care se raportează la ideea de frumos sau, mai exact, la acele proprietăți ale obiectelor considerate sub aspectul formei/configurației lor. Categoria frumosului rămâne fundamentală pentru orice sistem estetic, dar nu este mai puțin adevărat că frumosul nu constituie o categorie transistorică: dimpotrivă, el variază în funcție de epoci culturale, de coordonatele temporale și spațiale. Notele care compun conceptul de „frumos" sunt variabile, deși se admite de regulă că acestuia îi este propriu un anumit grad de coerență și de echilibru formal. Frumosul nu apare incorporat doar de obiectele artistice; el poate fi întâlnit la o serie foarte largă de obiecte naturale (un luminiș de pădure, o cascadă, marea în amurg sau la răsărit de soare) sau create cu diferite scopuri utilitare. Așa se explică de ce valorile estetice au un câmp nu numai vast, ci și neomogen de manifestare: activitatea creatoare din diferite domenii, cum ar fi design-ul, estetica industrială, se concentrază asupra formei, a dimensiunilor, a culorii, eventual a tipului de decorație în cazul obiectelor de utilitate certă (aparatură casnică, mobilă, îmbrăcăminte etc.).

Față de valorile estetice, cele ***artistice*** au un câmp mai limitat de manifestare, deoarece se raportează doar la frumosul artistic, deci la obiectele considerate în calitatea lor de opere de artă, adică libere de orice utilitate imediată. Nici valoarea estetică, nici cea artistică nu se confundă cu obiectul care le incorporează, dar ele nu pot fi gândite decât în măsura în care trimit la un obiect, înțeles ca obiect estetic/artistic: majoritatea obiectelor reprezintă suportul material, fizic, al unui complex de valori, între care, de regulă, cele estetice și artistice nu sunt nici cele mai evidente și nici cele mai importante în ordine genetică. Observația vizează în primul rând acele clase de

Scanned with OKEN Scanner

obiecte create nu în scopuri explicit artistice, deci acele clase de obiecte la care valoarea artistică este sau a fost, în momentul creării obiectelor, secundară. Este, de pildă, cazul obiectelor de cult religios – chivăre, potire, ferecături de carte, dar și uneori tablouri, statui, icoane – a căror destinație artistică este derivată în raport cu aceea de a trezi și a susține manifestarea sentimentului religios al credincioșilor. Un tablou de Fra Angelico are în sine incorporată o valoare artistică (plastică), dar această valoare a stat în umbră până în momentul în care tabloul a fost luat din biserica pentru care fusese pictat și integrat colecției de pictură prerafaelită de la Luvru. Oratoriile și motetele de Bach au fost cântate timp de două secole doar ca muzică de acompaniament a ritualului religios. A fost nevoie de gestul revoluționar al lui Felix Mendelsohn-Bartholdy de a propune interpretarea oratoriului *Patimile după Matei* într-o sală de concert pentru ca nu numai înțelegerea muzicii lui Bach, ci și a raportului în care se găsește arta față de alte forme ale creației spirituale să dobândească o nouă dimensiune. Tot astfel, dacă o statuie antică este considerată doar ca element component al unui sit arheologic, ea prezintă (nu numai pentru specialiști) doar o valoare istorică/arheologică. De îndată ce statuia este integrată într-o epocă artistică, îndată ce îi sunt decelate particularitățile formale, caracteristicile unui stil individual, ea devine susceptibilă de a îndreptăți judecăți de valoare artistică. Încă o dată: asemenea constatări nu trebuie să conducă la ideea că valoarea estetică sau cea artistică sunt adăugate altor caracteristici formale sau funcționale, nici că, mai rău, valoarea estetică/artistică ar reprezenta exclusiv rezultatul unui act de voință unilateral, deci al unui act de intenționalitate din partea celui care, într-o formă sau alta, „consumă" opera de artă.

Ca și valoarea estetică, valoarea artistică are un caracter ***obiectiv***, în sensul că ea reprezintă cel mai adesea rezultatul unui act de alegere: creatorul ***știe*** că ceea ce urmează să creeze va fi un obiect estetic/artistic; la aceasta se adaugă și faptul că valoarea estetică/artistică poate fi apreciată prin anumite trăsături ale operei de artă (coerență, completitudine, limbaj figurat, putere de sugestie, caracter simbolic, forma mesajului artistic etc.)[3]. Aceasta nu înseamnă că opera de artă nu își poate schimba destinația, că ea nu poate fi privită din perspective îndepărtate de esența sa, care este valoarea artistică: în asemenea împrejurări, valoarea de operă artistică a unei lucrări se estompează sau chiar decade. Operele lui Richard Wagner au fost atât de cântate în timpul celui de-al treilea Reich nu atât pentru calitățile lor muzicale intrinseci, ci în scopuri propagandistice, pentru a glorifica

3 Pentru o bună prezentare a particularităților operei literare, privite mai ales din unghiul configurațiilor verbale ce o alcătuiesc, v. Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Magister Cartier, București, 1997 (cap. XII *Figurile de sunet. Ritmul, metrul și versul* și cap. XIII. *Imginea, metafora, simbolul, mitul*, pp.154-202).

Scanned with OKEN Scanner

superioritatea rasei germanice. A folosi – așa cum de altfel s-a și întâmplat – *Scrisoarea a III-a* de M. Eminescu doar pentru educația civică și patriotică a elevilor în școală (dovada o constituie includerea doar a primei părți în lecturile obligatorii din programa școlară), estompând valorile literare ale poeziei, reprezintă o astfel de manevră, străină în principiu de esența artei. Tot astfel, a folosi în scopuri publicitare, pentru a face reclamă unor produse alimentare sau unor obiecte de menaj, reproducerile unor opere de artă celebre, ca o natură moartă de Manet sau *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, reprezintă una din principalele surse nu numai de obliterare a valorilor estetice (asociind natura moartă a lui Manet cu imaginea unei farfurii încărcate cu mezeluri, cel care primește informația sfârșește prin a ***șterge*** complet conotația „artistic"), ci și de ***banalizare***, în final de ***erodare*** a actului artistic.

Este adevărat însă că în anumite momente istorice, operele de artă pot fi percepute și valorizate dintr-un punct de vedere social sau politic neașteptat. Așa s-a întâmplat cu opera *Nabucco* de Verdi, în care contemporanii – spectatorii entuziaști, dar și forțele polițienești – au descifrat încă de la premieră un mesaj de libertate foarte clar, într-un moment în care nordul Italiei se afla sub dominație austriacă. Aceasta înseamnă că atât spectatorii, cât și forțele polițienești, care au interzis reprezentațiile cu *Nabucco* după premiera triumfală, au decupat în primul rând mesajul politic și valoarea derivată din acesta. Astăzi când contextul istoric în care a fost creată opera s-a perimat, valorile artistice, muzicale și dramatice trec pe primul plan.

Așadar, un obiect artistic, o operă plastică, muzicală sau literară poate fi raportată la o serie de valori, dar în acest complex, cea artistică ocupă un loc dominant față de celelalte, care rămân secundare. Caracterul autonom și totodată heteronom al artei, al literaturii în cazul discuției noastre, face ca opera artistică să fie neomogenă din punctul de vedere al valorilor, valorile artistice să fie dominante. Sub un asemenea unghi, dezbaterea „artă pentru artă" sau „artă cu tendință", care a animat peisajul criticii noastre de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, pare astăzi oțioasă, deși ea caracterizează o anumită înțelegere a specificului literaturii, a însemnat chiar expresia conștiinței acestei fragilități – constitutivă pentru opera de artă.

Putem spune – odată cu Tudor Vianu – că ***valorile reprezintă categorii ideale care, incorporate în obiecte, le conferă acestora caracterul de bunuri***[4]. Ca și valorile estetice/artistice, valorile literare (valorile artistice

4 T. Vianu, op.cit., p.52; pentru relația dintre valoarea estetică/artistică și subiectul experienței estetice, v. și Carlo Bordoni, *Littérature et complexité. Le plaisir et la valeur estétique comme variables sociales*, „Sociocriticism", 1989, vol. VII, 1, p. 10 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

manifeste în domeniul artei cuvântului) nu există în mod absolut, independent de criteriile de evaluare, de tipurile și standardele de valorizare ale unor categorii de consumatori de literatură. Pentru o categorie restrânsă de cititori, romanul *Ulysse* de *James Joyce* este o capodoperă, deci un obiect artistic cu o valoare literară excepțională, dar multor altor cititori, descurajați de dificultățile de a accede la sens, romanul le poate părea o lectură plictisitoare, în cel mai bun caz, cu valoare literară problematică. Mai mult chiar, nerecunoașterea valorii literare de către cititorii care nu percep decât caracterul aparent anodin al narațiunii și haosul temporal, presupune și contestarea caracterului de operă literară (artistică) a romanului.

Valorile literare împărtășesc cu celelalte valori artistice și estetice particularitățile de a fi dorite pentru ele însele și nu pentru vreun scop situat în afara lor: în aceasta, valorile literare și cele artistice în general se aseamănă cu cele religioase sau morale. Spre deosebire de alte tipuri de valori (morale, religioase, politice), valorile estetice în general și cele artistice în special ***nu admit repetiția și substituția***: opera de artă este ***unică***. Această afirmație chemă unele precizări.

Opera de artă este unică în punctul ei de origine, în raport cu actul creării ei. Spre deosebire de valorile morale, să spunem, rezultate dintr-un consens la nivelul unei comunități umane și reiterate de fiecare dată când este performat un anumit comportament, individual sau colectiv, solidar cu normele etice admise de acea colectivitate, valorile estetice/artistice sunt irepetabile prin aceea că ele au fost incorporate în opera artistică sau chiar în produsul industrial o dată pentru totdeauna. Un produs industrial de serie își actualizează valoarea utilitară în fiecare exemplar luat în parte și de fiecare dată când acesta este folosit în scopul pentru care a fost fabricat: valorile estetice incorporate în produsul multiplicat în mii de exemplare sunt însă irepetabile în raport cu prototipul.

Observații asemănătoare pot fi făcute și în legătură cu operele de artă. Cele mai multe nu trăiesc/nu există/ nu ființează decât prin execuția lor, în momentul execuției lor sau atâta timp cât durează aceasta. Execuția poate fi diferită, în funcție de natura particulară a creației artistice: reprezentarea scenică (în cazul lucrărilor dramatice/ lirice), interpretarea (în cazul muzicii instrumentale/vocale/camerale), lectura (în cazul operei literare). Mai mult chiar, dacă o operă literară și chiar o piesă de teatru există ca obiecte autonome, independente față de cititori/spectatori (unele piese de teatru au fost scrise pentru a fi citite, punând probleme insurmontabile regizorului care s-ar încumeta să le pună în scenă), opera muzicală nu există pentru ascultători decât mediată de o interpretare (a unui solist, a unei orchestre, a unui grup cameral etc.). Această particularitate face ca opera muzicală să fie în momentul receptării dublu mediată față de alte categorii de opere artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, valorile muzicale sunt unice, ele pot fi cel mult reproduse cu fiecare interpretare, intermediate, dar nu create: de aceea, valoarea unei execuții se cere deosebită de valorile în sine ale operei de artă. O lectură neadecvată, parțial sau total ratată sau o interpretare diletantă a unei lucrări muzicale poate estompa considerabil valorile ei estetice și artistice, dar nu le poate distruge, fără a distruge lucrarea însăși, fără a atenta la integritatea ei. O reprezentație mai veche a piesei *Tartuffe* pe una dintre scenele bucureștene dobândea în viziunea regizorului accente de nebănuită trivialitate, din nefericire, mult gustate de public, străine însă de spiritul lui Molière și al clasicismului francez, accente ce schimbau direcția satirei dinspre vestejirea bigotismului și a fățărniciei tagmei preoțești înspre amuzamentul pe seama tembelismului de care dădea dovadă un soț credul, meritând cu prisosință – aceasta era una dintre sugestiile spectacolului – să fie încornorat. Trivialitatea nu emana atât din gesturile și din mișcarea scenică de ansamblu, cât din replicile de un gust îndoielnic, în doi peri, care nu existau în textul lui Molière. Nu se putea ști câte asemenea replici aparțineau regizorului și câte inventivității de moment a actorilor, dar ceea ce părea indiscutabil era faptul că ele reprezentau o formă grosolană de *captatio* a unui public de o calitate culturală îndoielnică. Intruziunea în textul original compromitea grav valorile lui artistice, tocmai pentru că deturna atenția și înțelegerea spectatorului spre un registru superficial, aproape bulevardier. Valorile artistice ale piesei erau compromise, pentru că integritatea textului era și ea compromisă.

O operă de artă nu poate fi reprodusă sau imitată, fără consecințe în planul existenței valorilor. Un *remake* după o capodoperă nu va egala niciodată acea capodoperă, chiar dacă este realizată cu mari vedete: iar dacă filmul este o reușită artistică, cu siguranță că el va fi un alt film, diferit de cel care l-a ocazionat. Tot astfel copiile pe care unii pictori le fac după tablourile vechilor maeștri au doar valoarea de exercițiu și nu egalează valorile artistice și plastice ale originalului. De aceea, în sens strict, arta nu se învață: mai exact, pentru că modul de concretizare a procesului creator rămâne unic și diferit în fiecare caz particular. Un artist poate învăța unele tehnici proprii artei pe care o practică: un sculptor, cum să mânuiască dalta sau să toarne un bronz; un poet, ce este un sonet și care ar fi, să spunem, diferența dintre sonetul petrarchist și cel shakespearean. Tehnicile, modurile de folosire a materiei (marmură, cărbune, limbaj, sunete) sunt diferite, iar stăpânirea lor face din cel care le folosește un bun meșteșugar, un artizan, dar încă nu un artist. Aceasta nu înseamnă că în lumea operelor de artă nu se întâlnesc modelele. Dar, spre deosebire de modelele morale sau religioase, care există spre a oferi – în timpul executării unui ritual religios sau al performării unui comportament – siguranța conformității, modelele artistice, însumare a

Scanned with OKEN Scanner

valorilor artistice și estetice pentru arta unei epoci, rămân elemente de referință în relația operei de artă cu ființa omenească, relație văzută sub un triplu aspect: creație, receptare, evaluare. Acceptăm existența modelului Góngora, pentru a putea judeca o întreagă pleiadă de poeți barochiști contemporani cu el, acceptăm existența modelului Eminescu, pentru a putea decide asupra originalității sau a epigonismului poeților care i-au urmat.

În afară de aceasta, constatarea existenței codurilor artistice sau stilistice se face aproape întotdeauna post factum, deci după ce operele artistice sau literare au intrat în circulație ca bunuri culturale. Nici chiar în cele mai restrictive arte poetice nu există afirmată normarea creației artistice, coextensivă cu aceasta; actului creator i s-au putut impune condiționări, raportate atât la suportul expresiv (limbajul), cât și la selecția elementelor de conținut sau la articularea lor, dar aceste condiționări nu au fost în măsură să reglementeze în totalitate creația artistică, cu aceeași eficiență cu care codul limbii reglementează, prin regulile de combinare/selecție a elementelor de vocabular, producerea unui număr infinit de enunțuri.

Valorile artistice se concretizează în valori literare, atunci când o scriere pune în evidență trăsături ce definesc în mod ireductibil esența artei literare. Aceasta se dezvăluie prin caracterul ficțional – eventual prin modalitățile de realizare a ficțiunii –, prin reliefarea acelor calități ce țin de natura limbajului folosit: expresivitatea derivată din particularitățile structurilor sonore, plasticitatea limbajului, puterea lui de sugestie, toate contribuie direct la conturarea valorilor literare. În afară de aceasta, la configurarea valorilor literare participă și acele modalități de macrostructurare a textului literar – compoziția personajelor, calitatea conflictului dramatic sau a „viziunii" lirice. Apar cu atât mai valoroase operele literare ce exprimă cel mai elocvent idealul artistic al unei epoci și răspund mai adecvat „orizontului de așteptare" al cititorilor[5]. Între percepția valorilor și existența lor în sine există întotdeauna un decalaj care, în condițiile unei ierarhizări corecte a valorilor (culturale), este mic (sau tinde să se micșoreze), în timp ce în perioadele de bulversare a ierarhiilor valorice constituite, așa cum este și epoca pe care o traversăm, acest decalaj se mărește considerabil. Variabilitatea decalajului dintre existența valorilor și percepția acestora vorbește cu limpezime despre faptul că nu există valori artistice, deci nici literare, atemporal constituite. Ca și alte serii de valori, culturale sau nu, valorile literare sunt marcate de temporalitate.

---

5 Comentând un concept-pereche celui de „orizont de așteptare", și anume „schimbare de orizont", central și acesta pentru gândirea estetică a lui Jauss, Andrei Corbea observa: "Din punctul de vedere al judecății de valoare, conceptul oferă o modalitate de a determina însuși «caracterul artistic» al operei" (prefața la Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, *ed.cit.*, p. 12).

Scanned with OKEN Scanner

Valorile estetice, artistice și literare aparțin valorilor culturale și, în această calitate, ele intră, ca și celelalte valori culturale, într-o relație de confruntare cu valorile existențiale. Idealul către care ar trebui să tindă omul modern ar fi acela de a aboli conflictul, adesea dramatic, dintre ***cultură și existență***, diferite ca raportare la ființa omenească, de a considera cultura ca ansamblu de manifestări, subsumat existenței. Cultura și viața nu se opun, așa cum credea Baudelaire, în sensul în care artificialul se opune naturalului. Dacă atunci când caracterul autonom al fenomenului artistic a părut pus sub semnul întrebării, iar arta (literatura) a fost folosită cu finalități străine de esența ei, a apărut ca necesară sublinierea distincției, și chiar afirmarea opoziției dintre cultură și existență; nu este mai puțin adevărat că această atitudine a desăvârșit sciziunea ființei umane, începută cu câteva secole mai înainte, și a condus la instaurarea opoziției artificiale, cu consecințe grave pentru pierderea conștiinței integratoare a individualității, între viață și cultură. În sensul propriu al cuvântului, valorile estetice, artistice de orice fel aparțin culturii, dar ele s-ar cere integrate unui orizont al valorilor existențiale, pentru că numai astfel cultura și-ar revela dimensiunea ei umană. Iar valorile existențiale nu își dezvăluie profunda lor umanitate, în cadrul și spre triumful speciei omenești, decât în măsura în care lor li se conferă o dimensiune culturală.

Scoase din matca existenței omenești, considerate doar sub aspectul de bunuri artificiale, valorile artistice, valorile culturale în general, ajung să fie socotite un lux, când, de fapt, reprezintă o necesitate. Componenta estetică/artistică constituie o latură necesară a existenței umane, indiferent dacă la nivel individual aceasta se manifestă sub forma creației sau a consumului. Fără elementul estetic/artistic, fără acel cuantum de gratuitate, pe care arta l-a presupus dintotdeauna, existența s-ar transforma, pentru animalul dotat cu conștiință care este omul, într-o închisoare. Arta nu reprezintă un lux, ci expresia unui dat existențial al ființei omenești, singura ființă a planetei în stare să construiască/să proiecteze și să accepte lumi alternative la lumea reală.

Scanned with OKEN Scanner

# BIBLIOGRAFIE GENERALĂ


1. Albérès, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962.
2. Anceschi, Luciano, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa, în Momenti e problemi di storia dell'estetica, Parte prima: Dall'Antichit... classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1968.
3. Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere de Stella Petecel, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988.
4. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv și traducere de D. M. Pippidi, Editura Academiei Române, București, 1965.
5. Aristotel, *Metafizica*, traducere de Șt. Bezdechi, Editura Academiei, București, 1965.
6. Aristotel, *Organon IV, Topica. Respingerile sofistice*, traducere și note de Mircea Florian, Editura științifică, București, 1963.
7. Aristotel, Rhétorique, I-III, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Soc. d'Éducation „Les belles lettres", Paris, 1932.
8. *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de Dionisie M. Pippidi, Univers, București, 1970.
9. *Arte poetice.Romantismul*, Angela Ion (coord.), studiu introductiv de Romul Munteanu, Univers, București, 1982.
10. *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle*, vol I-II, Jean Weisberger (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.
11. Bacon, Francis, *Advancement of Learning, în Advancement of Learning and The New Atlantis*, cu o prefață de Thomas Case, M.A., Oxford University Press, London/ Humphrey/ Milford, 1936.
12. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Univers, București, 1982.
13. Bahtin, Mihail M., *Epic and Novel*, în *Dialogic Imagination*. Four Essays, University of Texas Press, Austin, 1981.
14. Bally, Charles, *Le langage et la vie*, Genève-Heildelberg, 1913.
15. Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, Minerva, București, 1976.
16. Banville, Théodore de, *Petit traité de poésie française*, G.Charpentier, Paris, 1881.


Scanned with OKEN Scanner

17. Barilli, Renato, *Poetică și retorică*, traducere de Niculina Bengus, Univers, București, 1975.
18. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Gouthier, Paris, [1953], 1964.
19. Barthes, Roland, *L'ancienne rhétorique. Aidemémoire*, în „Communications", 1970, *16*.
20. Batteux, L'Abbé Charles, *Principes de littérature*, I-V, cinquième édition, Saillant & Nyon, Paris, 1774.
21. Baudelaire, Charles, *La vie et l'oeuvre d'Eugène Delacroix*, în *L'art romantique*, Michel Lévy Frères, Librairies Editeurs, Paris,1868.
22. Baudelaire, Charles, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, traducere și note de Liliana Topa, Editura pentru literatură universală, București, 1968.
23. Bordoni, Carlo, *Littérature et complexité. Le plasir et la valeur esthétique comme variables sociales*, „Sociocriticism", 1989, vol.VII, 1(nr.13).
24. Brandes, Georg, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, traducere de Yvette Davidescu, Univers, București, 1978.
25. Bremond, Claude, *Concept et thème*, în **146**.
26. Bremond, Claude & Thomas G.Pavel, *La fin d'un anathème*, în **39**.
27. Butor, Michel, *Repertoriu*, Univers, București, 1979.
28. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1981.
29. Călinescu,George, *Universul poeziei*, antologie și postfață de Al. Piru, Minerva, București, 1971.
30. Călinescu, George, *Curs de poezie [1937-1938]*, în *Pagini de estetică*, Albatros, București, 1990.
31. Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Eminescu, București, 1971.
32. Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity (Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism)*, Duke University Press, Durham, 1987.
33. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, Univers, București, 1983.
34. Ciorănescu, Alejandro, *Barocul sau descoperirea dramei*, Dacia, Cluj, 1978.
35. Cohen, Jean, *Structure du langage artistique*, Seuil, Paris, 1966.
36. Cohen, Jean, *Poésie et motivation, „Poetique"*, 1972, 11.
37. Cohen, Jean, *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, P.U.F., Paris, 1979.
38. Collot, Michel, *Le thème selon la critique thématique*, în **39**.
39. *Communications (Variations sur le thème)*, Seuil, Paris, *47*, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

# CUPRINS

**Introducere. De ce este necesar studiul sistematic al literaturii**.....5
**I. Disciplinele care studiază literatura**.....12
Retorica, poetica și teoria literaturii.....28
**II. Statutul ontologic al operei literare**
Mimetic, paramimetic, antimimetic.....43
Ficțiunea literară și adevărul ei.....67
**III. Conținutul și forma operei literare**.....75
Nivelurile configurative ale operei literare.....89
Constantele configurative ale operei literare.....96
**IV. Autonomia și heteronomia literaturii**.....107
**V. Opera literară ca fapt de limbaj**.....120
**VI. Curentul literar**.....135
**VII. Genurile literare**.....149
Genul liric.....167
Genul epic.....180
Genul dramatic.....196
**VIII. Receptarea operei literare**.....207
Lectura.....223
**IX. Valoarea estetică. Valoarea artistică. Valoarea literară. Opera literară ca ansamblu de valori**.....231
**Bibliografie generală**.....240
**Indice de autori**.....250

Scanned with OKEN Scanner

„Introducere în teoria literaturii" reprezintă rodul reflecției de mai mulți ani asupra problematicii esențiale a studiului artei cuvântului: natura literaturii, locul ei între celelalte forme de existență a culturii, evoluția conceptului de literatură, limbajul literar, receptarea literaturii.

Lucrarea se adresează studenților facultăților cu profil filologic şi tuturor celor pe care îi interesează destinul literaturii şi care cred în şansele ei de supraviețuire în următorul mileniu.

Gabriela Duda este profesor universitar la Facultatea de Litere şi Ştiințe, Universitatea din Ploieşti, la disciplinele Teoria literaturii şi Stilistică. Este autoarea a numeroase articole apărute în revistele de specialitate, precum şi a volumelor: *Antologia literaturii româneşti de avangardă* (Humanitas, 1997), *Analiza textului literar* (Humanitas, 2000), *Metafora în poezia românească simbolistă* (Editura Eminescu, 2001), *Dicționar de locuțiuni în limba română* (ALL Educational, 2003), *Stilistica limbii române. Stilistică lingvistică şi stilistică literară* (Editura Universității Ploieşti, 2004).

ISBN 973-684-648-
9789736 846489

www.all.ro

Scanned with OKEN Scanner